دراسات في الأدب الإسلامي ونقده

٤

# مُقَدِّمَة في دراسة الأدب الإسلامي

الدكتور مصطفى عليّان

دار المنارة
للنشر
السعودية - جدة

# مُقَدِّمَة

في

دراسة الأدب الإسلامي

دراسات في الأدب الإسلامي ونقده

(٤)

# مقدمة

# في

# دراسة الأدب الإسلامي

الدكتور مصطفى عليّان

دار المنارة

للنشر

السعودية - جدة

الطبعة الأولى
١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م



دار المنارة للنشر
السعودية - جدة
هاتف: ٦٦٠٣٢٣٨ - ٦٦٠٣٦٥٢ - تلكس: ٤٠٣٠٦٧ -
ص.ب: ٢١٤٣١/١٢٥٠

# الإهــداء

إلى ابنتي إسراء وولدي براء
فقد استقبلتك يا ابنتي في مسعاي إلى المدينة المنورة
وفرحت بك يا ولدي في رحابها الطيبة. . .
فأنتما وهذا الكتاب - إن شاء الله - من ثمارها الطيب
في الأسوة والمنهج. . .

بسم الله الرحمن الرحيم

# المقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمُرسلين؛ سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبع هداه، واقتدى بنهجه، وسلك دربه إلى يوم الدين.

وبعد، فإن فصول هذه الدراسة مدينة بالفضل بعد الله جلّ وتعالى لمدينة رسول الله ﷺ، فقد تشكلت فيها مادتها الأولية من النصوص الأدبية بمنهج الشخصية الإسلامية التي تعهد أبعادها النبي الكريم ﷺ في صحبه رضي الله تعالى عنهم، ولم تبتعد مادتها الثانوية في دراستها عن هذا المنهج، بعد أن مَنَّ الله عليَّ بفضله في تدريس الأدب الإسلامي في طَيْبَة الطَّيِّبة أعواماً متتالية.

وكان الأوجه أن تقوم هذه الدراسة على جانبين؛ نظري وتطبيقي، إلا أنني حين شرعت في كتابة الفصول النظرية في طبيعة الالتزام، وشرف المعنى، والصدق الخلقي والصدق الفني في الأدب الإسلامي، دعاني داعٍ من الريث والأناة لإتمام هذه القضايا والإحاطة بأبعادها في محاولة لالتماس جانب من الاكتمال والكمال، ودفعت بهذا الجانب التطبيقي الذي هو في حقيقته صدىً للأفكار النظرية، ظناً مني أن التنظير مرحلة تالية لمرحلة سابقة في انتخاب النصوص وتجلية أعماقها ومظاهرها؛ على أنني مهّدت للتطبيق بمفاهيم مختصرة عامة عن الأدب الإسلامي ومنهج دراسته، مدخلاً لفهمه، ومعيناً في قراءة ديوانه.

وتقوم هذه الدراسة على محاورة النصوص الشعرية والنثرية في وحدة

زمنية محـددة محاورة إسلامية فنيّة، تتعمق أبعاد المحتوى الفكري من غير حَيْف على معطيات الأداء الفني، وذلك من خلال ظواهـر أدبية ثـلاث: التنازع العاطفي، الفروسية، وأسلوب الدعوة، وصولاً إلى بلورة قضايا نقدية في الأدب الإسلامي، مدارها حول تجربة الوعي، وتلاحم الصدق الخلقي بالصدق الفني، وتميّز الرؤية النفسية والفكرية في التعامل مع قيم الموروث الموضوعي والفني، والتوازن بين التقريرية والتعبيرية الفنية في أدب الوعظ والدعوة، وملامح من الواقعية الإسلامية.

ولم يخطر ببال هذه الدراسة ولا كان في قصد صاحبها الاستيعاب أو الإحاطة والشمول، وإنما غاية المرام في ذلك طرح محاولة لتأصيل منهج في دراسة الأدب الإسلامي، عمادة الالتصاق بالنصوص، والاقتراب من أصول التجارب الأدبية، بالقراءة المتبصـرة بالتصـور الإسلامي، المستنيـرة بالـرؤية الإسلامية الشاملة، التي لا تجزىء معها نظرة متعجلة مصادفة لما في النصوص الأدبية من آية كريمة، أو حديث نبوي شريف.

والتحليل في هذا المنهج معتمده الاتجاه التكاملي، يصطفي من شموله ما يستعين به على إضاءة الجوانب المرحلية للعمل الأدبي بما يرشد الفهم أساس التذوق الأدبي، ويعين على التفسير عماد النقد الأدبي، فهو كما يعنى بدلالة الألفـاظ وأصواتهـا، وتحليل التـراكيب وإيقاعـاتها، يحتفـل بالصـور وإيحاءاتها، والقيم الشعورية ومنبهاتها، والأحداث ودلالاتها، بعيداً عن كل ماهو مجافٍ لطبيعة الأدب مما لا يستقيم التذوق معه إلا بعسر الفهم، وَلَيِّ أعناق المعاني في النص.

وإذا كان في هذا المنهج ثمة نزوع أحياناً إلى الموازنة بالانعطاف نحو نماذج من الشعر الجاهلي، فلم يقصد به إصدار أحكام مقوِّمة مميزة لجهـة دون أخرى، بل كانت الغاية من ذلك تعزيز الإبانة عن القضايا التي عَرَّجَتْ عليها هذه الدراسة فكرياً وفنياً.

فإن كنت وفِّقت في تحقيق الغاية، فذلك الفضل من الله الذي تتم به الأعمال الصالحات، وإن حاد بي الطريق عن إصابة المنشود، فذلك هـو

الإنسان، بقصوره وضعف حيلته، يعيش آمالاً في سعيه، أصاب أو لم يصب، وفي كلٍّ بمشيئة الله الأجر والثواب منه تبارك وتعالى، إنه خير مأمول وأكرم مسؤول.

**د. مصطفى عليّان**

**المدينة المنورة في ٩ جمادى الأولى ١٤٠٤ هـ**

**الموافق ١٠ شباط ١٩٨٤ م**

# تَمْهِيد

جرت الخصومات الأدبية حول الأدب الإسلامي في حواشيه دون متونه وفي حدوده الخارجية دون ميادينه الأساسيّة. . من النصوص الأدبية، التي هي الحقل الخصب الذي لا يتأبى ثمره وينعه على أدوات العطاء الجاد في الدرس الأدبي من تحليل وموازنة وبحث.

فقد جدَّ الباحثون في حشد الأدلة لقضية الضعف والقوة في الأدب الإسلامي نفياً وإثباتاً لمقولة نقدية مغرِقة في الذاتية، تعوزها الدقة والموضوعية، وتمثل مقياساً يتخذ زاوية محددة في رؤيته المقيدة باتجاه يفصل بين الأدب والدين، ويرى الفحولة بما يتناسب ومنهج عمله، من غير حسبان للانعطاف الجديد في الدين الجديد والحياة الجديدة بمؤثراتها العميقة الواسعة.

وهكذا جرى البحث في الأدب الإسلامي خارج طبيعته الفكرية والنفسية، بتأثير من موقف سابق، في سطوحه دون أعماقه، وفي ظواهره دون نصوصه، وفي مكثريه دون مقلّيه، وفي أعلامه دون مغموريه، ومن جاوز ذلك إلى المخضرمين والمقلّين وقع في أُطر التأريخ الأدبي ومناهج الدراسة العامة التي تتزاحم مع الظاهرة ومتطلباتها من ضم الأمثلة المتشابهة والقرائن المتزامنة بعضها إلى بعض من غير تلاحم بالنصوص أو محاورة لها.

على أن من حاول أن يضرب بمعوله في حقل النصوص أعوزه الوصول إلى نبعها أكثر، بما شغل به من أثر الإسلام في سياق التعبير جزئياً، كالإشارة إلى اقتباس آية كريمة أو تضمين حديث نبوي شريف، أو ما كان في معناهما،

وأكثر من ذلك أن ترتب إحصائيات عددية للآيات والأحاديث والمعاني الدالّة على الثقافة الإسلامية عند شاعر من الشعراء لرفع درجة إسلام نصوصه وأدبه، من غير التفات إلى أن الفكر والسلوك قرينان في صفات الشاعر المسلم الذي ميزته سورة الشعراء في قوله تعالى: ﴿ والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً، وانتصروا من بعد ما ظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أيّ منقلب ينقلبون ﴾ فضلاً عن أن هذا الإحصاء لا يعدو الدلالة على مخزونٍ راسب في الذهن وجد نفاذه في التسرّب في مناحي القول.

وغير بعيد عن ذلك ما جاء من محاولات الكتابة في أدب الدعوة الإسلامية، إذ تراكبت النصوص فيها بمسوّغ أنها صدرت في إطار زمني واحد هو العصر الإسلامي، ولذلك فهي جميعا تقتبس من بلاغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فجرت الأحكام عليها بعبارات جاهزة تصلح أن تُقال في كل نص، أما ما يتميز به نص عن غيره، وما يتفرد به أسلوب الدعوة فهو مما لم يلتفت إليه إلا في القليل النادر.

إن الإسلامية في الأدب تصور فكري في تعبير أدبي، لا يقف عند حدود الاستعانة المباشرة أو غير المباشرة بمعاني القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وإنما نلمسها في التميّز الذي أراده الإسلام لأدبه وأدبائه في التعبير عن صدى القيم في النفس تعبيراً حيوياً منبثقاً من التصوّر الإسلامي، فهي تتعدى ما يلوح في ظاهر النص إلى ما يجول في داخله من فكر وإحساس وتصوّر، وما يعرف فيه من إيحاء بمواقف إسلامية.

والأديب المسلم ذو صفات في أدبه، ومنهج في سلوكه، حددت جوانبه الآيات الأخيرة من سورة الشعراء، فهو كما يتحرى الصدق في أدبه ويلتزم بالتصور الإسلامي في أهدافه وأحلامه وأشواقه، فإنه لا يُجانب السلوك الإسلامي في معاشه، فالإيمان فكر، وعمل الصالحات تعبير عنه، وذكر الله حسّاً وعقلاً وتصوراً تطبيقٌ سلوكي، والانتصار للحق سلوك منهجي إيجابي، وكل ذلك ترجمات عملية لما وقر في القلب؛ فالأدب الإسلامي هو أدب

الشخصية الإسلامية في تكوينها الفكري، ومنهجها السلوكي.

وقد يفهم من هذا أننا نُسقِط بهذا التحديد كثيراً من الشعراء المسلمين الذين امتلأت مشاعرهم بالإسلام فأنتجوا أدباً إسلامياً تارة، وانحسر امتلاؤهم به تارة أخرى فجاء أدبهم مخالفاً للإسلام بما حمل من مَساس بأعراض الناس وسباب وهجاء لهم.

ومثل هؤلاء هم أدباء مسلمون ولكن يعتري أدبهم ما يعتري الشخصية الإسلامية في أقوالها وأفعالها من انحراف وعصيان في بعض الأحيان، فالزاني لا يزني حين يزني وهو مؤمن، والسارق لا يسرق حين يسرق وهو مؤمن كما أخبرنا رسول الله ﷺ، فهو يفارق صفة الإيمان في فترة الفعل هذه، لكنه لا يجرد منها على إطلاق لأنها سقطة وقع فيها، والنهوض منها إنما يكون بالالتصاق بمفرزات الإيمان من توبة واستغفار وأعمال صالحات، الذين يظنون الشخصية الإسلامية بلا أخطاء، إنما يتصورونها ملائكية خالصة، والإنسان هو الإنسان، بشر يسمو ويهبط، ويصيب ويخطىء؛ لأنه ليس معصوماً، وهو في تقلّب هذه الأحوال لا يفارق الشخصية الإسلامية ما دام يحمل تكويناً فكرياً إسلامياً ويجري في سلوكه موافقاً له في إطار العزم أو الإباحة والندب.

وفي دلالة الأدب الإسلامي على الشخصية الإسلامية يحترس من نصوص لأدباء غير مسلمين تحمل رؤية فكرية موافقة للإسلام، وامتلاءً شعورياً بالإنسانية وحبها، لأنها تفتقد الأسس التي يقوم عليها الأدب الإسلامي بالمفهوم الذي قدّمنا، إلا أن ذلك لا يمنع من الانتفاع بها ما دامت في دائرة القوامة والإصابة فالحكمة ضالّة المؤمن يلتقطها أنى وجدها، ويأتي حديث رسول الله ﷺ حين سمع شعر أمية بن أبي الصلت موضّحاً لذلك، إذ قال «آمن شعره وكفر قلبه»، وقال كذلك وقد أنشده عمرو بن الشريد من شعر أمية «إن كاد لَيُسْلم»[1] و«فقد كاد يسلم في شعره»[2]. . . فصفة الإيمان

---

(١) رواه البخاري في الأدب المفرد ص ٢٧ ورواه مسلم في صحيحه مجلد ١٥ ص ١١.

(٢) رواه مسلم في صحيحه مجلد ١٥ ص ١١.

والإسلام مصروفة إلى الشعر لا إلى الشاعر، فضلاً عن أن المدار في حديثي الإسلام في الشعر على المقاربة لا على التحقيق.

وفي حمى التلازم بين الأدب الإسلامي والشخصية الإسلامية، يتجاوز هذا الأدب الحدود الزمانية والمكانية التي قيده بها مؤرّخو الأدب العربي؛ لأنه امتداد لا ينتهي وشمول لا يحدّ، فكما نعدّ الأدب الذي قيل في الأندلس إسلامياً إذا جاء ممثلاً للرؤية الإسلامية، فإننا لا نعدّ الأدب الذي لم يحمل هذه الرؤية إسلامياً، وإن عاش صاحبه في الجزيرة العربية وفي عصر صدر الإسلام.

وقد حمل الأدب الإسلامي وحدة التصور ووحدة الشخصية الإسلامية من غير أن يحول العمق المكاني أو البعد الزماني دون اطّراد ذلك على نحو من الجماعية أو الفردية من لدُن الدعوة الإسلامية وعبر عصور التاريخ الأدبي المختلفة، فالأدب الذي تغنى بالنصر، أو نال من الأعداء، أو جادل الديانات الأخرى، أو عبّر عن الأشواق الذاتية، ليس فيه تباين في التصوّر إلا بقدر وضوح الرؤية الإسلامية والامتلاء بها، إن تياراً إسلامياً واضحاً نجده في أدب العصر الأموي، وفي أدب الزهد في العصر العباسي وفي الأدب الصوفي الذي جاء تحولاً له، أما أدب الحرب فينتظمه هذا التيار بجلاء سواءً في أدب الفتوح الإسلامية وفي أدب الفرق الإسلامية أو في شعر الصراع مع الروم في العصر العباسي أو في مقاومة النصارى في الأندلس، أو في أدب الحروب الصليبية.

وفي ظل التلازم بين الأدب الإسلامي والشخصية الإسلامية كذلك بدت مرونة الموهبة الشعرية ميزة تفرّد كثير من المخضرمين في تطويع النوازع الفنية في إطار التوجّه والالتزام، لأن السير في المنعطف الجديد لم يكن سهلاً لحدّته، والتجديف وسط هذا التيار لم يكن يسراً لقسوة التغيّر الذي يحدثه اتجاهه، فالتنازع العاطفي الذي يعمل بثقل ضاغط في مرحلة تكون العمل الأدبي لتوجيه الانفعال الأكثر توتراً نحو السيادة والاستواء في النص، لم يعد يتلقاه الأديب باستسلام تام، وفي ظل هيام مطلق من ضوابط الشعور

والإدراك، وإنما أضحى معبّراً بالإيمان والتصوّر الإسلامي الذي يقوّمه ويرجحه ويبرره.

ومعنى ذلك أن تجربة الوعي هي الصفة السائدة في هذا الأدب، يلتزم بها الأديب ولا يكاد يحيد عنها؛ لأنه مسؤول مسؤولية دينية عما يقدم من فكر أو يرشد من سلوك أو يوجه من قيم، أو فيما يفسر من ظواهر، أو يقيم من علاقات بين أشواقه وآماله؛ لأن الإنسان محصيٌّ عليه قوله: ﴿ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد﴾[1] ومعدود عليه فعله: ﴿إنّا نحن نُحي الموتى ونكتب ما قدّموا وآثارهم، وكل شيء أحصيناه في إمام مبين﴾[2]، والشاعر أو الأديب خارج عن التقييد والحصر الذي بَرَّأَ الحديث النبوي الشريف أصحابه من تبعة ما يقولون وما يفعلون لأحوالهم الخاصة، «رفع القلم عن ثلاثة: الصغير حتى يكبر، والنائم حتى يستيقظ، والمجنون حتى يفيق».

وفهم ذلك الفهم الصحيح الجيل الأول من أدباء المسلمين، إذ جاء الالتزام بذلك في موقف عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه من النعمان بن عدي والي ميسان في أبياته التي قال فيها:

فمن مبلغ الحسناء أن حليلها ... بميسان يسقى في زجاج وحنتم
إذا شئت غنتني دهاقين قرية ... وصنّاجة تجثو على كل منسم
فإن كنت ندماني فبالأكبر اسقني ... ولا تسقني بالأصغر المتثلم
لعلّ أمير المؤمنين يسوؤه ... تنادمنا في الجوسق المتهدم

فلما بلغ ذلك عمر قال: أي والله إني ليسوؤني ذلك، وبعث إليه «وايم الله إنه ليسوؤني، وقد عزلتك»، فلما قدم على عمر بَكَّتَهُ بهذا الشعر، فقال النعمان: «والله يا أمير المؤمنين ما شربتها قطّ، وما ذاك الشعر إلا شيء طفح على لساني» فقال عمر: «أظن ذلك، ولكن والله لا تعمل لي عملاً أبداً»[3].

ومهما يرتفع معنى الظن في تعقيب عمر إلى الأخذ بعنصر (اللاوعي)

---

(١) سورة ق آية: ١٨.

(٢) سورة يٰس آية: ١٢.

(٣) طبقات ابن سعد ٤/١٤٠ والإصابة ١٠/١٦٥.

وتسلله في العمل الأدبي، فإن الإعفاء الوظيفي المطلق عقوبة تحمل القناعة بمسؤولية المرء عن قوله، وعلى الرغم من عدم تنكر عمر بن الخطاب لعنصر الخيال في التجربة الشعرية، إلا أن قراره بعزل النعمان عبّر به عن فهم إسلامي لأبعاد المنطلق الشعري، فالخيال المنحرف يظل دليلاً على فساد التصور، فضلاً عن أنه مظهر شبهة، فيه نيل من تكامل الشخصية الإسلامية ونقائها.

وقدرة الشاعر على استيعاب عنصر (اللاوعي) في العمل الأدبي قدرة لا تخلو من إرادة، مهما تكن حدّة الانفعال، ودرجة طغيان التوتر، ويوضّح ذلك محاورة سلمى زوجة سعد بن أبي وقاص لأبي محجن الثقفي، قالت سلمى: «يا أبا محجن، في أيّ شيء حبسك هذا الرجل؟ قال: أما والله ما حبسني بحرام أكلته ولا شربته، ولكني صاحب شراب في الجاهلية، وأنا امرؤ شاعر يدبّ الشعر على لساني يبعثه على شفتي أحياناً، فيساء لذلك ثنائي، حبسني حين قلت:

| | |
|---|---|
| إذا متّ فادفنّي إلى أصل كرمة | تروي عظامي بعد موتي عروقها |
| ولا تدفنني في الفلاة فإنني | أخاف إذا ما متّ ألّا أذوقها |

فلما أطلقه سعد وقال له: اذهب؛ فما أنا مؤاخذك بشيء تقوله حتى تفعله. قال أبو محجن: والله لا أجيب لساني إلى صفة قبيح أبداً»[1].

وإذا تجاوزنا الخلاف حول زمن قول هذا الشعر، وعدم مؤاخذة سعد لأبي محجن بقولٍ إلا إذا كان صادراً عن تجربة حقيقية، فإن حديث أبي محجن يوضّح أموراً على قدرٍ كبير من الأهمية في التجربة الشعرية:

أولها: أن عنصر (اللاوعي) في تسلله إلى العمل الأدبي يقع في حيّز إدراك الشاعر، فهو يحسّه، وقد يطلقه، وقد يقيده، تبعاً لظروف الاستجابة له.

---

(١) تاريخ الطبري ٣/٥٤٩ ـ ٥٥٠.

وثانيها: قدرة الشاعر على كبح جماح الانفعال، وهواتف النفس، وتوجيهها الوجهة المرادة.

وثالثها: وعي الشاعر في اختيار موضوع تجربته الشعرية.

ولا يعني القول بوعي التجربة نزوع الأدب الإسلامي نزعة عقلية ذهنية أو تعليمية مجردة من مائية الشكل الفني، ورونق التصوير الأدبي، وشفافية المعنى وإطراب النغم وتماوج الإيقاع الموسيقي، أو أننا نعطف هذا الأدب عطفة مغايرة للتدفق البدهي العضوي الذي يتميز به الشعر خاصة؛ لأن الأدب الإسلامي غير فقير إلى هذه العناصر المميزة في الأدب تصويراً أو تعبيراً وإيقاعاً وإيحاءً، وهي عناصر لا تخفى آثارها على مَن يتبصر مواقعها في النصوص بذوق فني وثقافة إسلامية مميزة، ولكننا نقول بأن التدفق إنما يحمل صفات النبع الذي يصدر عنه، فاستقرار العقيدة في النفس والامتلاء بها قادر على تشكيل تصوراتها تشكيلاً خاصاً، فالشيء من معدنه لا يستغرب، والتوجيه الإسلامي للأدب والالتزام به محصور بالمحتوى الفكري وما يتعلق به من تصورات وقيم، ويكاد لا يعدو ذلك إلى الشكل الفني.

وقد حمل شعر الغزوات والنقائض والمدح والرثاء والفخر في عصر الرسالة فكراً دعوياً، إذ أفرغ الشعراء المسلمون هذه الأغراض من محتواها الجاهلي لتحفل بالفكر الإسلامي الملتزم بالعقيدة الإسلامية، ففي مدح الرسول عليه الصلاة والسلام على سبيل المثال، نجد هذه الصلة المتلازمة بين فضائله وفضائل الدعوة الإسلامية، يقول عبد الله بن رواحة[1]:

إني تفرست فيك الخير أعرفه ... والله يعلم أن ما خانني البصر
أنت النبي ومَن يحرم شفاعته ... يوم الحساب لقد أزرى به القدر
فثبّت الله ما آتاك من حَسَن ... تثبيت موسى ونصراً كالذي نصروا

ولا فكاك بين هذه المبادىء الإسلامية الدعوية وبين أغراض الشعر المختلفة، ولا نكاد نجد فرقاً بين الرثاء والمدح أو النقائض من حيث الالتزام

(١) ديوان عبد الله بن رواحة ص ١٥٩.

بفكر الدعوة وبث مبادئها، ما دام الممدوح والمرثي ذا صلة إيجابية بها، أو كان المهجو والمنقوض ذا عداوة لها، فهي المحور الذي تدور حوله المعاني إيجاباً وسلباً.

وعلى الرغم من تنوع أسلوب الدعوة في هذه الأغراض إلا أن أسلوب المقابلة والتضاد هو الأسلوب المطّرد فيها، وهو يحمل إثارة وتأثيراً وإقناعاً في الوجدان والعقل، إذ في الأضداد تميّز يلفت إليه الوجدان، وتفرّد يجذب به العقل.

وحفل شعر الفتوح الإسلامية بالفكر الإسلامي والتصوّر الإسلامي في تناول النصر، والتغني بالبطولة، ولكننا نلحظ فيه اتجاهاً تعبدياً في حمد الله وشكره، والزهد في الدنيا والإقبال على الآخرة، والطمأنينة في التعبير عن وعد الله بالجنة للمجاهدين، والصبر على ما أصاب واحتساب ذلك في سبيل الله.

إن الشعر الإسلامي في عهد الرسالة أو في عهد الخلافة الراشدة لم يخرج عن طبيعة شعر الفروسية في سَمْتِهِ المميز من التدفق ببديهة وعفوية تجافي التثقيف والتحكيك، ولكنه حمل فكراً وبث دعوة وأبان عن امتلاء المشاعر بالعقيدة الإسلامية.

ولم يبرح هذا الشعر شرف المعنى بالبعد الأخلاقي، وإن لم يجانب أبعاده الأخرى، الابتكارية والجمالية والفنية، إذ تميزت موضوعاته بنبل الغاية التي رمى إليها، والتزمت معانيه بالصدق والحق في القول حتى في مواضع الهجاء وخير دليل على ذلك قول الرسول ﷺ لحسان بن ثابت «اهجهم حسان وروح القدس معك، والق أبا بكر يعلمك هنات القوم»، وقد جاء ذلك كله بأداء تعبيري نقي الألفاظ، مهذب الصور، عفيف المعاني، بريئاً من الفحش والسباب، بعيداً عن التهافت والقذف.

حقاً إن الغاية الفنية لم تكن منظورة مقصودة مباشرة عند الأديب المسلم، خاصة زمن الفتوح الإسلامية، بمعنى أن التغني بالمشاعر والتعبير عن

الأحاسيس كان هدفاً أولياً، ويأتي الفن قصداً تالياً ثانوياً، وهو بذلك مختلف عن الشعر الجاهلي الذي قصد إلى الفن وإبراز الموهبة والعبقرية على قدرٍ مساوٍ من إشاعة الإحساس وإظهاره، وما مدرسة عبيد الشعر في تثقيفها وتدقيقها، وتحكيم النابغة في تقويم الشعر في سوق عكاظ إلا بعض المظاهر الدّالة على ذلك.

وفي حمى هذه الوظيفة فقد امحّت الأُطر الفنية بين فنون النثر في هذا الأدب، فلا فرق بين الخطبة وعظية كانت أو جهادية وبين الرسالة والوصية وكتاب العهد، فقد جرت هذه الأنواع في سياق دعوي وعظي متوحد، ولكنها حملت خصائص أداء فني متميز في تركيز أفكاره، ووضوح ألفاظه وبساطة تراكيبه، وفنية تعبيره، ولذلك فإن من الخطل في الاتجاه والرأي أن نحكم على هذه الأنواع بمقاييس جاءت في زمن التنظير المتأخر عنها، والذي راعى في تقسيماته ونظمه فساد السلائق، وانحسار الطبع، وزحف الصنعة، وهبوط المستوى.

وغدا الصدق الخلقي كذلك مقترناً بالصدق الفني مؤتلفاً به غير مختلف عنه، إذ أن الأديب المسلم وهو يتحرى الصدق في نقل أبعاد التجربة الشعرية والموضوعية، لا يتعدى حدود الإحساس مهما علا صوته، أو تموجت حركته، أو زينت النفس قوامته وصدقه، وإنما هو منضبط متوازن بين التصور والتصوير؛ فلا الإحساس متجاوز حدّه في التصوير، ولا الصورة زائدة عن درجة الإحساس في التعبير؛ لأن قوة الإحساس بالشيء والانفعال به لا تعني تزييف حقائقه بالإفراط في وصفه أو تزيينه بغير الحق.

وعلى الرغم من وحدة المجال الفني في الأنماط القولية بين الجاهلية والإسلام، إلا أن متغيراً أصاب ثبات القيم التي تدور عليها، فالشجاعة والبطولة والفتك وتفريج الكربات والصدق والإنصاف وما إلى ذلك من ثوابت قيم الفروسية، عطفتها الرؤية الإسلامية عطفاً جديداً، فأزالتها عن مدارها الأول إلى مدار آخر من التأثير والفاعلية.

وكان للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف حضور أدبي وفني واضح

في الأدب الإسلامي؛ غَالَبَ المأثور الجاهلي في التعبير والتصوير فغلبه، أو حدد وجوده، ولذلك فإن البعد الاجتماعي للصحراء في اللغة والتعبير انحسر امتداده، وذهبت جاذبيته وتضاءل تياره في الأدب بفعل هذين الوردين العظيمين.

وقراءة هذا الأدب إنما تؤتي ثمارها إذا حاولنا أن نقترب من أصول التجارب التي بعثته، بتمثلها فكرياً وروحياً، واستيعاب الأحوال التي أحاطت به من مكان وزمان، وروافد ومؤثرات، إننا حين نقرؤه بهذه الكيفيّة سنرى فيه تميزاً أدبياً وفنياً، أما إذا تناولناه بأذواق غيرنا، وبروح غريبة عن أجوائه، وبنفسية غير متطابقة مع نفسية أصحابه، وبأحكام مسبقة، ومواقف مستعارة، فلن نرى فيه إلا ما رآه غيرنا، ولن نصل إلا إلى ما ردّده مَن كان سابقاً لنا.

وفي الفصول التالية محاولة جادّة لقراءة جانب من الأدب الإسلامي في ظل الرؤية النفسية والفكرية التي صدر عنها، من غير مساس بالحقوق الفنية للنصوص أو إقحام لما ليس فيها، بتطبيق مفاهيم نابية عن طبيعة زمن تكوّن النصوص وتولدها.

## الفصل الأوّل

# الجهاد والتنازع العاطفي

كان اندفاع جيل الصحابة رضوان الله عليهم في الجهاد قوياً هادراً منذ العقد الأول من الهجرة، استجابة لأمر الله في قتال الكافرين، ورغبة في أحب الأعمال إلى الله، وإقامة لذروة سنام الإسلام، ولذلك كان التسارع مع الزمن وصولاً إليه من أخصر طريق، فاستعظمت دقائق في الاغتسال، واستكبرت لحظات تزدرد فيها حبات من التمر، لأن في هذا وذاك مَشْغَلَة وأيّ مَشْغَلَة عن تلبية نداء الله.

وفي الفتوحات الإسلامية انطلق المجاهدون الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه، يحققون بشارة النبي ﷺ لهم بفتح بلاد فارس والروم، وإدالة دولتيهم بنور الإيمان، وصدق العزم، وصحة اليقين.

وعند الوداع، وداع سفر الجهاد الطويل خارج دار الإسلام، كان على المجاهدين والقاعدين أن يتخطوا لحظات سريعة من تنازع الطبائع البشرية في مفارقة الزوجة، وترك الأبوين، ومباينة الأحبّة من الصحب والأهل.

وعلى الرغم من سرعة هذه اللحظات، إلا أنها ذات مساس صادق بأغوار النفس ونبض الحس، فانعكست على صفحة الشعر تحمل ذوباً عاطفياً، وشحنات نفسية دافقة بالمحبة، عامرة بالرجولة والأصالة والصلابة والثبات.

فما حقيقة هذه المشاعر، وما مدى التنازع العاطفي والنفسي فيها؟

وما أثر التربية الإسلامية في هذه المواقف؟

في تناولنا لنماذج هذا اللون الشعري، تنتخب قصائد شعرية لمواقف

ثلاثة؛ أولها: موقف المجاهد من نفسه، وثانيها: للمجاهد مع زوجته، وثالثها: للأب القاعد مع ابنه المجاهد.

وليس يخفى أن تغليب عاطفة على أخرى ليس أمراً سهلاً في أيٍّ من هذه المجالات، لأن الاختيار في هذه الحالة، معناه معاناة هزّ الصلات الوثيقة التي يقوم عليها الكيان النفسي أو الزوجي أو الأُسري، وعلى الرغم من معاناة الاختيار وعسره فإنه مُثمِر للأدب؛ لأنه يجلو صدق الميل والتصور ونقاء الحس، وقوة العزم، وأمانة التعبير.

- ١ -

وأول نماذج هذا التنازع العاطفي أبيات عبد الله بن رواحة[١] رضي الله عنه في معركة مؤتة، التي تروي حكايته مع نفسه، وترصد نزعاتها من لدُن خروجه حتى استشهاده.

قال عبد الله بن روّاحة[٢]:

لكنَّني أَسْـأَلُ الـرَّحْمَنَ مَغْفِـرَةً ... وَضرْبةً ذاتَ فَرْغٍ تَقْذِفُ الزَّبَدَا[٣]

أو طَعْنَـةً بيَدَيْ حَـرَّانَ مُجْهِـزَةً ... بحَرْبةٍ تُنْفِذ الأَحْشَاءَ وَالكَبِدَا[٤]

حتى يُقَالُ إذَا مَرُّوا على جَدَثِي ... أَرْشَدَه اللَّهُ من غازٍ وَقَدْ رَشَدا[٥]

* * *

(١) هو عبدالله بن رواحة بن ثعلبة بن امرىء القيس بن عمرو بن امرىء القيس... بن الخزرج الأنصاري الخزرجي وأمه كبشة بنت واقد بن عمرو بن الأطنابة، خزرجية أيضاً، ليس له عقب، وهو من السابقين الأولين إلى الإسلام من الأنصار، وهو أحد النقباء الاثنى عشر ليلة العقبة، وشهد بدراً وما بعدها إلى أن استشهد بمؤتة، كان رسول الله ﷺ يقول فيه: «رحم الله بن روّاحة إنه كان يحب المجالس التي تتباهى بها الملائكة» روى عنه ابن عباس وأنس بن مالك وأسامة بن زيد وآخرون، وكان عظيم القدر في الجاهلية والإسلام، وكان يناقض قيس بن الخطيم في حروبهم. (انظر الإصابة جـ٦/٧٧ وطبقات فحول الشعراء ١/٢٢٣)، طبقات ابن سعد ٣/٦١٣، سير أعلام النبلاء ١/٢٣٠ ـ ٢٤٠.

(٢) ديوان عبدالله بن رواحة جمع وتحقيق د. وليد قصاب، ط. دار العلوم بالرياض ١٩٨٢ ص ١٣٧.

(٣) ذات فرغ: ذات سعة، والزبد رغوة الدم.

(٤) حرّان: متعطش، ومجهزة: سريعة القتل، وتنفذ الأحشاء: تخرقها وتصل إليها والمقصود تحقق الموت والاستشهاد.

(٥) الجدث: القبر.

أَقْسَمت يــا نَفْسُ لَتَنْـزِلِنَّــهْ لَــتَنْــزِلَــنَّ أَوْ لِتُــكْــرَهِــنَّــهْ
إنْ أجْلَبَ النَّاسُ وَشَدُّوا الرَّنَّة ما لِي أَراكِ تَكْرَهِينَ الجَنَّــةْ![1]
قــد طَالَمَـا قَـدْ كُنْتِ مُـطْمئنَّة هل أنْتِ إلاَّ نُطْفَـةٌ فِي شَنَّةْ[2]
جــعــفــر مــا أطيــب ريــح الجنــة[3]

هــل أنــت إلاّ إصبــع دميت وفي سبيــل الله مــا لقيت[4]
يــا نَفْسُ إلاَّ تُقْتَلِي تَــمُــوتِــي هــذا حِمَامُ المــوتِ قد صَلِيتِ
إنْ تَسْلَمي اليــوم فلن تفــوتي أو تــبتـلي فــطالمــا عُــوْفِيتِ
ومــا تَـمَنَّيْتِ فــقــد أُعْــطِيتِ إنْ تَفْعَـلِي فِعْلَهُمــا هُــدِيتِ
وإن تــأخــرت فــقــد شقيــت[5]

هذه المقطوعات الثلاث بيان واضح عن الرؤية الإسلامية للمجاهد في حمل الدعوة، التي يمثلها خشية الله، وإخلاص النيّة له، والصبر على مكاره القتال، والثبات في ميدان الجهاد، والأمل بنيل الشهادة والفوز بالجنة.

فقد ندب رسول الله ﷺ المسلمين للخروج إلى مؤتة في جمادى الأولى من سنة ثمانٍ، واستعمل على هذه البعثة زيد بن حارثة وقال: «إن أُصيب زيد فجعفر بن أبي طالب على الناس، فإن أُصيب جعفر فعبد الله بن رواحة على الناس»[6] وأمرهم أن يأتوا مقتل الحارث بن عمير وأن يدعوا من هناك إلى الإسلام فإن أجابوا لا، فليستعينوا عليهم بالله ويقاتلوهم[7].

وبكى عبد الله بن رواحة حين ودَّع الناس أمراء رسول الله ﷺ،

---

(١) أجلب الناس: تصايحوا، وشدوا الرّنة: حملوا على الأعداء.
(٢) النطفة: الماء القليل الصافي والشنّة: السقاء البالي والقربة الخلقة.
(٣) ديوان عبد الله بن رواحة ص ١٥٣.
(٤) روى الطبري هذا البيت لعبد الله بن روّاحة، ويؤيده في ذلك أن ابن أبي الدنيا في «محاسبة النفس» أوردهما لعبد الله بن رواحة. انظر فتح الباري ١٠/٥٤١.
(٥) ديوان عبد الله بن رواحة ص ١٥٤.
(٦) السيرة ٣/١٢٠٠.
(٧) أيام العرب في الإسلام محمد أبو الفضل إبراهيم طليس الباني الحلبي ص ٨٨.

فقالوا ما يبكيك يا بن رواحة فقال: «أما والله ما بي حبّ الدنيا ولا صبابة بكم، ولكني سمعت رسول الله ﷺ يقرأ آية من كتاب الله عزّ وجلّ يذكر فيها النار ﴿ وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتمًا مقضياً ﴾ فلست أدري كيف لي بالصدور بعد الورود».

فقال المسلمون صحبكم الله، ودفع عنكم وردكم إلينا صالحين فقال عبد الله بن رواحة:

لَكِنَّنِي أَسْأَلُ الرَّحْمٰنَ مَغْفِـرَةً ... وضَرْبَةً ذاتَ فَرْغٍ تَقْذِفُ الزَّبَدَا
أو طَعْنَـةً بيَـدَيْ حَـرَّان مُجْهِـزَةً ... بِحَرْبَةٍ تُنْفِـذُ الأَحْشَاءَ والكَبِـدَا
حتى يقال إذا مَرُّوا على جَدَثِي ... أَرْشَدَه اللَّهُ من غَازٍ وقد رَشَدَا

فالأبيات ردٌّ حماسي على جماعة المسلمين المودِّعة للمجاهدين، فيه تدافع الأماني وتنازعها بين رحلة الصلاح بطول عيش وجهد معاناة، وبين رحلة الآخرة بضربة سيف أو طعنة رمح فيها نعيم مقيم.

وتمنى ابن رواحة الموت على الصورة التي أرادها، وفصّل القول فيها، غير مخالف للتصوّر الإسلامي في رعاية الإنسان والحفاظ عليه، وحرصه على أن يظل بعيداً عن المهالك؛ لأن الموت المرغوب فيه هنا غير الذي جاء النهي عن تمنّيه في قول الرسول عليه الصلاة والسلام: «لا يتمنى أحدكم الموت إما محسناً فلعله يزداد، وإما مسيئاً فلعله يستعتب»[1] وقوله: «لا يتمنى أحدكم الموت ولا يدْعُ به من قبل أن يأتيه، إنه إذا مات انقطع عمله، وإنه لا يزيد المؤمن من عمره إلا خيراً»[2].

إن الموت المرغوب فيه هنا حياة وليس موتاً، فهو موت غير عادي؛ لأنه سعي جاد لحياتين معاً؛ حياة أُخروية في عليين، وحياة دنيوية للمجتمع الإسلامي، فالجهاد منهج حياة للمجتمع الإسلامي وأسلوب بلاغ ونماء للدعوة الإسلامية، وقد جاء الترغيب في طلبه «من سأل الله تعالى الشهادة

(١) رواه البخاري ـ رياض الصالحين للنووي ص ٢٦٠.

(٢) رواه مسلم ـ مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذري جـ٢/ ٤٩٧ حديث رقم ١٨٨٥.

بصدق بَلَّغه الله منازل الشهداء وإن مات على فراشه»[1] و«من طلب الشهادة صادقاً أعطيها ولو لم تصبه»[2]؛ والضربة أو الطعنة التي تمنّاها ابن رواحة، كان حريصاً عليها في هيئة محددة، وأبعاد معينة، حجمًا وعمقاً وحركة وقوة. فهي من السعة (ذات فرغ) بحيث يتدفق منها الدم غزيراً (تقذف الزبدا)، وفيها من العمق ما يجعلها قاتلة، خارقة للأحشاء والكبد، وفيها من التمكّن والقصد إلى القتل مع حرارة التعطّش إليه ما يجعلها سريعة مجهزة.

وتلتقي صورة هذه الطعنة في هيئتها العامة، وأبعادها، وحماستها بصورة الطعنة التي رسمها قيس بن الخطيم في قوله[3]:

| | |
|---|---|
| طعنت ابن عبد القيس طعنة ثائر | لها نفذ لولا الشعاع أضاءها |
| ملكت بها كفي فانهرت فتقها | يرى قائم من دونها ما وراءها |
| يهون علي أن ترد جراحها | عيون الأواسي إذ حمدت بلاءها |

ولكن هاتين الحماسيتين تفترقان في أمور جوهرية من حيث العاطفة وعامل المحاكاة في التجربة الشعرية وتشكيله.

فالتشفّي بالانتقام حسٌّ ناتىء في أبيات قيس بن الخطيم، في حين أن الأمل واللهفة إلى تحققه هو الروح المظلل لأبيات ابن رواحة.

حقاً إنَّ الرضا عن تنفيذ الفعل في الغير وفي الذات هو غاية الوصف في كلا النصين، لكنه مختلف في حقيقته ونوعيته بينهما؛ لأنه نتاج التشبّع بالحقد، وطرب إشباع نوازعه عند ابن الخطيم، بينما هو انعكاس للأمل والترقّب، وفرح مبهج لتحقيق الظفر ونوازع التملّك والفوز عند ابن روّاحة.

ولذلك لم تستطع نغمة الطرب في الطعنة المنتقمة أن تُحْدث فينا امتزاجاً بها، على الرغم من بلاغة التعبير ودقة التصوير، بل إنها تُحدِث انقلاباً في

---

(١) مختصر صحيح مسلم جـ ٢٨٦/١ حديث رقم ١٠٧٨.

(٢) رواه مسلم ـ رياض الصالحين ص ٤٧٢.

(٣) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، ط. دار صادر، الثانية ١٩٦٧ ص ٤٧ ـ ٤٨.

أحاسيسنا فلا تجد لها في أنفسنا إلا النفور والانقباض لبشاعة التمثيل المضاد للفطر السويّة النقية.

أما ابن رواحة فقد استطاع أن يُنسينا بشوقه للطعنة أبعادها وقسوتها، واستطاع بلهفته أن يحُدِث فينا مشاركة له واندماجاً في أمله يحملنا على التأمين لدعائه، والدعاء لنفاذ رغبته؛ ولذلك فإن الطعنة المتمناة هذه ليس إلا التعاطف والقبول عندنا.

وبدهي أن ابن رواحة وصف طعنة تمنّاها، بمعنى أن أبعادها طاف بها خياله، الذي سَرَّحه ليلمّها على وجه مخصوص من السّعة والعمق والقوة وسرعة الإجهاز، أما صورة الطعن عند ابن الخطيم فهي نقل الممارسة من جهة إلى أخرى، بمعنى أنها حكاية حال وقع، وفرق بين محاكاة فعل كما يكون ومحاكاة فعل على ما ينبغي أن يكون، فالمحاكاة الأولى للحسّ الباصِر الأثر الأكبر في تحديدها، أما المحاكاة الثانية فاستبطان الحسّ المتخيل أساس تكوينها.

إلا أن ذلك لاينفي أن ابن الخطيم حمله عمق الانفعال بالحقد وشدة الرغبة في الانتقام إلى مجاوزة حدود المعقول في تصوير أبعاده، فجاء تلاحق الصور من ـ اللاشعور الباطن الذي استقر فيه تمثيل هيئة الطعنة وكيفيتها، فكانت الطعنة نافذة مضيئة، يرى قائم من دونها ماوراءها، والدم يجري منها شلالاً متدفقاً.

ومن هنا كان «في هذا الوصف سرف مستنكر وخروج عن القصد مستهجن»[1]، في حين برىء وصف ابن رواحة من هذا الغلوّ والاستكراه، الذي ضحك منه شعبة بن الحجاج عند إنشاده للأصمعي بقوله: «والله ماطعنه ولكنه نقب في جنبه درباً»[2].

وفي هذا يعرف الفرق في الصدق الفني بين التزام الشاعر المسلم وغير المسلم

---

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق عبد السلام هارون ١/١٨٣ ط ١٩٦٧.
(٢) الموشح ص ٧٢.

فالانفعال بالشيء وقوة الإحساس به لا يعني تزييف حقائقه بالإفراط في وصفه وتزيينه بغير الحق، ولا يعني أيضاً تزييف الشاعر لمشاعره، فالشاعر لا يخبر إلا عن نفسه، ولا يصدُر إلا عمّا يحسّه، فقد يحس المكروب الليل طويلاً لمعاناة فيه، وقد يصوّره المبتهج قصيراً وهو طويل لاغتباطه وفرحه، «فإن كان كذب المبالغة غير متجاوز هذا الحد؛ أي إحساس النفس، فهي عين الصدق، فمن لم يعلم هذا الأمر لم يفرّق بين الإحساس والافتراء، فظن الكذب من أجزاء الشعر، والشعر بناؤه ليس إلا على الصدق»[1].

«وقد قيل لحسان بن ثابت لانَ شعرك أو هرم شعرك في الإسلام يا أبا الحسام، فقال للقائل يابن أخي: أن الإسلام يحجز عن الكذب أو يمنع الكذب وإن الشعر يزينه الكذب يعني إن شأن التجويد في الشعر الإفراط في الوصف والتزيين بغير الحق وذلك كله كذب»[2].

وفي الموقف الجهادي الثاني قدّمَ ابن روّاحة حواراً رجزياً؛ طرفاه صوت خفي، وصوت آخر ظاهر جليٌّ في قوله:

أقسمت يا نفس لتنزلنه ... لتنزلنّ أو لتكرهنه
إن أجلب الناس وشدّوا الرّنة ... مالي أراك تكرهين الجنة
قد طالما قد كنت مطمئنة ... هل أنت إلا نطفة في شنّه

وعلى الرغم من وضوح صوت ابن رواحة وجلاء ردّه، فإننا نستطيع أن نستشفَّ مقولة النفس وفورتها الباطنة بأن يرأف بنفسه ويترفق بحاله، خاصة أن المعركة تجري في غير تكافؤ في طرفيها، منذ بدء القتال إلى أن آلت إليه راية قيادة جند المسلمين، فالروم يحاربون في مائة ألف رومي، وألف من أحلافهم العرب، والمسلمون يصارعونهم بثلاثة آلاف رجل[3].

والتنازع العاطفي في هذا الموقف تنازع في إطارين كليين شاملين؛

(١) جوهرة البلاغة (مخطوط) عبد الحميد الفراهي ص ١٣.
(٢) الاستيعاب في معرفة الأصحاب لابن عبد البر، تحقيق علي البجاوي ١/ ٣٤٦، ط. مكتبة نهضة مصر.
(٣) سيرة ابن هشام ٣/ ١٢٠٢.

الحياة والموت، إنه تنازع الفناء والبقاء؛ فناء الدنيا وخلود الآخرة، فالإقبال على الدنيا يعني الأخذ بالإشفاق والميل إلى التراخي في الإقدام، والإدبار عنها يعني الاطمئنان إلى الأمل الذي امتلأت به النفس، بركوب النزال، وخوض الغمار، والاندفاع في جلبة الناس عند الحملة على الأعداء بمعاناة القتال والطعن والضرب.

وابن رواحة رضي الله عنه في أبياته الشعرية هذه إنما يعبّر بصدق عن الطبيعة البشرية، وما ينتابها في اللحظة الأولى للصدام والالتحام من تردد أو خوف؛ لأن الخوف مظهر من مظاهر غريزة البقاء، وهو حتمي الوجود في الإنسان، فهو جزء من تكوينه، ووجد فيه فطرة مع وجوده، ولا يظهر إلا بعامل يثيره، وشأن الخوف في الإنسان شأن النوازع الأخرى كالخير والشر والحب والكره في الدلالة على النفس السوية ذات العقل المميّز والفطنة المفكرة، فقد قيل لعمر بن الخطاب رضي الله عنه «إن فلاناً لا يعرف الشر، فقال: ذلك أحرى أن يقع فيه»[1]، ويمكن أن يُقال قياساً على هذا إن الإنسان الذي لا يعرف الخوف، لا يعرف الخطر، وإنه يُقدِم على الخطر كما يُقدِم الحيوان الجاهل دون تمييز أو إدراك، فلا فضل له في الإقدام، وإنما الفضل لمن يعرف الخوف، ويعرف كيف يقهره، ثباتاً أو تحولاً[2].

ومن الفهم السقيم أن يقال إن عبد الله بن رواحة قد تراجع أو جَبُنَ، لأن أبياته السابقة تعبير عن حال أصاب النفس عند التهيؤ للكر، «ومعلوم أن نفس الجبان والشجاع على طريقة واحدة، فيما يدهمها للوهلة الأولى، ثم يختلفان، فالجبان يركب نفرته، والشجاع يدفعها فيثبت، وعلى ذلك قول عمرو بن معد يكرب:

فجاشتْ إليَّ النفسُ أوّلَ مَرَّةٍ ... ورُدَّتْ على مَكْرُوهِها فاستقرَّت

وقول عنترة:

(١) البيان والتبيين ١/٩٩.

(٢) خواطر في الفن والقصة. عباس محمود العقاد ص ١٠٦.

إذ يَتَّقونَ في الأَسِنَّةَ لم أَخِمْ عنها ولكني تَضَايَقَ مُقْدَمِي»[1]

فالأمر إذاً لا يعدو النفس البشرية في عموم حالها، وخصوص موقفها عند الخطر، وقد ميّز الجاحظ أحاديث الشعراء في هذا المجال، فعدّها من باب الاقتصاد في الشعر[2]، إذ تخير فضلاً عن النموذجين السابقين نماذج أخرى، منها قول عمرو بن الأطنابة:

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تُحْمدي أو تستريحي

وقول قطري بن الفجاءة:

أقول لها وقد طارت شعاعاً من الأبطال ويحك لن تراعي
فإنك لو سألت بقاء يوم على الأجل الذي لك لن تُطاعي

والاقتصاد أو القصد الذي سحبه الجاحظ على هذه النماذج رديف للصدق ومعادل فني للمبالغة في التعبير عن فورة النفس، والتعامل مع مشاعرها.

ولذلك سلك عبد الله بن رواحة في احتواء هذا التنازع سبيلاً عنيفاً كتم فيه ـ صوت النفس حتى لا يكاد يبين، بِحِدَّة في رَدِّها، ونَبْرة عالية في دفعها، واستنهض لذلك ألواناً من قوى التحدي، وفنوناً من وسائل التقريع والتحقير والتوبيخ والتمثيل، فكان القَسَمُ أول قوة صدامية ـ والاستجابة له لزومية ـ ذات بنى ضاغطة ثقيلة مشحونة بالانفعال القوي في اللام والنون الثقيلة في (لَتَنْزِلَنَّهْ)، وجلجلة الأصوات المتباينة المخارج في الوحدة اللغوية، لَتُكْرَهِنَّه، فضلا عن صرامة التأكيد في تكرار فعل النزول:

أقسمت يا نفس لتنزلنه لتنزلنّ أو لتكرهنّه

ثم كان التعجب المُقَرِّع لكراهية الفوز بالجنة، وقد أضحى طريقها ميسوراً بهذه الجملة التي تذوب فيها الذات في فعل الخير، ويفنى صوتها في

---

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ١٥٨/١.
(٢) الحيوان للجاحظ حـ ٦/٤٢٥ ـ ٤٢٦.

الصدى المتلاشي فتكون الشهادة والجنة:

إن أَجْلَبَ النَّاسُ وَشَدّوا الرَّنة    مَـالي أَرَاكِ تكـرهـين الجنـة!

ويأتي بعد ذلك الاستفهام بعد الاستفهام ممثلاً ضياعها، مصوراً هُوانها، موضحاً حدود تأثيرها وقلّة أهميتها، بحبيبات الماء في قربة خَلِقَة، (نطفة في شنة) إن في ذلك تقريراً لحقيقتها، وتحقيراً لشأنها، وتوبيخاً لانقلاب حالها من الاطمئنان إلى التردد:

قـد طـالما قـد كنت مـطمئنـة    هـل أنت إلا نـطفـة في شنة

إن المثل الذي ضربه ابن رواحة تصويراً لنفسه إنما يؤكد أن البذل والإقدام هو ما استقر عنده الرأي، فما حدود تَحَيّز النطفة في القربة الخلقة؟! وما فاعلية وجودها؟ وما بُعد تأثيرها في المحيط الذي يحتويها، وما قيمة وجودها؟ إن اللافائدة هي الدائرة التي يجري فيها حديث النفس وحوارها. وهي المضاد الفاعل في إحباط النفس وإجهاض محاولاتها.

والموقف الثالث: موقف قيادي آلت فيه راية رسول الله ﷺ إلى عبد الله بن روّاحة فقال منازعاً لنفسه:

هـل أنـت إلا إصبـع دميت    وفي سبيـل الله مـا لقيـت
يـا نـفس إلا تـقتـلي تمـوتي    هـذا حمام المـوت قـد صليت
إن تسلمي اليـوم فلن تفـوتي    أو تـبتـلي فـطالمـا عـوفيـت
ومـا تمنيت فـقـد أعـطيـت    إن تـفعـلي فعلهـما هـديـت
وإن تأخرت فقد شقيت

وعلى الرغم من أن الشاعر يفتتح حواره مع النفس بتقريع لها وتحقير لشأنها، وتقليل لفاعلية وساوسها، إذ حدد مداها بتأثير الإصبع المجروح في جسم معافى، (هل أنت إلا إصبع دميت)، وعطفها إلى الأجر واحتساب معاناة الصبر على القتال[1]، إلا أن هذا الحوار يشفُّ عن نبرة قد تبدو لينة في

(١) يلاحظ أن البيت «هل أنت إلا إصبع..» منتظم في السياق النفسي، متّسق مع النسق التعبيري بما يؤيد أن البيت من قول ابن رواحة، وإلا فهو تضمين لحديث رسول الله ﷺ الذي رواه البخاري وجاء برقم ٦١٤٦.

ظاهر البنية اللغوية خاصة أن الوحدة الصوتية الغالبة هي المدّ اللين في يا نفس، دميت، لقيت، صليت، تسلمي، تفوتي، عوفيت، أعطيت، هديت، وهو نغمة حزينة، إلا أن المعتمد في دفع هذا التنازع كان قائمًا على التوازي في عرض المتقابلين المتخالفين في حقيقتهما، المتضادين في نتيجتهما، فالنفس بين قتل أو موت وسلامة وعدم فوت، وابتلاء وعافية، وبين اقتداء بفعل الشهيدين زيد وجعفر أو ارتداد عن سبيلهما، والخيار بعد ذلك بين هداية أو شقاء.

ولم يترك ابن رواحة أمر التوازي في العرض معلقاً، بل ضغط على جانب عزمه وتصميمه حين ذكّر باهتبال الفرصة المتاحة «هذا حمام الموت قد صليت». . وأكد على أن ما كان أُمنية هو الساعة أُعطية محققة، «وما تمنيت فقد أعطيت»، فضلاً عن التباين الشديد في فطرة المسلم ومعتقده بين الهداية والشقاء.

وقاتل عبد الله بن رواحة حتى قتل شهيداً في سبيل الله، أخبر بذلك رسول الله ﷺ مبيّناً هذا التنازع الذي أصاب عبد الله بن رواحة رضي الله عنه فقال: «لقد رفعوا إليّ (زيد بن حارثة وجعفر بن أبي طالب وعبد الله بن روّاحة) في الجنة فيما يرى النائم على سرر من ذهب، فرأيت في سرير عبد الله بن روّاحة ازوراراً (ميلًا) عن سَرِيرَيْ صاحبيه، فقلت: عمّ هذا؟ فقيل لي مضيا وتردد عبد الله بعض التردد، ثم مضى»[1].

وجاءت أبيات ابن رواحة تعبيراً عن إرادته وشجاعته في صراع وساوس النفس ومزالقها بصدق وأمانة، وثمة فرق بين هذا الصدق الواقعي الأخلاقي المندغم بالصدق الفني، وبين الصدق الفني الذي يتبرأ منه الواقع والخلق في أبيات الحارث بن هشام بن المغيرة المخزومي[2] إذ يقول:

---

(١) السيرة لابن هشام ٣/١٢٠٧.

(٢) هو أبو عبد الرحمن من الصحابة الأشراف، أسلم يوم الفتح وحسن إسلامه، وهو أخو أبي جهل وهو الذي أجارته أم هانىء فقال لها النبي: «أجرتِ من أجرت» توجه غازياً إلى الشام، توفي في طاعون عمواس سنة ثماني عشرة، وله رواية في سنن ابن ماجه (سير أعلام النبلاء ٤/ ٤١٩ - ٤٢٠).

الله يَعْلَمُ مـا تَـركتُ قتـالَهُمْ حتى عَلَوْا فَرَسِي بأشقـرَ مُزْبـدِ
وشممت ريح الموتِ من تلقائهم في مـأزقٍ والخيـل لم تتبـدَّدِ
وعلمت أني إن أقـاتـل واحـداً أقتَلْ ولا يَضْرُرْ عدوِّي مشهدي
فصـددت عنهم والأحبـة فيهم طمعاً لهم بعقاب يوم سرمد[١]

لقد برّر الحارث بن هشام فراره من معركة بدر تبريراً منطقياً محكَمًا، حيث أتى على الأسباب القاهرة التي حالت دون استمراره في القتال، وجعلت فراره تحرّفاً لقتال، إذ قاتل حتى أزبد الدم على فرسه، ودنا منه الموت فاشتم رائحته، وثبت في ساحة المعركة حتى غدا وحيداً يسهُل قتله، فَيُسَرُّ بمنظره المسلمون، ونظر في استحكام العداء بين قومه والمسلمين فوجد في امتداده وطوله فرصاً يستطيع أن يتحين منها ما يعود به مقاتلاً بطلاً.

والناظر في أبيات الحارث بن هشام هذه مجردة عن ظروفها التي أحاطت بها، يعدّ عمل الحارث شجاعة؛ لأنه حكّم عقله، ولم يثبت على رأيـه، فليست الشجاعة فيما يقولون الثبات على الرأي، وإنما هي تحكيم العقل، فلا يسعُ المرء في قراءته للأبيات إلاّ أن يردِّد ما قاله السابقون من أن الفرار قبيح وما أحد حسنه إلا الحارث بن هشام.

ولكننا نخطىء خطأً بَيِّناً إذا أوجدنا الحمايـة للحارث بـرفع درجـة الإحكام المنطقي في الأبيات إلى منزلـة من الصدق الفني نسقط بهـا كل الأحوال المرافقة للنص، التي ندرك بها ما ينازع في درجة هذا الصدق، فقد جاءت أبيات الحارث هذه ردّاً على تعيير حسان بن ثابت له بالفرار في قوله:

إن كنت كـاذبة الـذي حـدّثتني فنجوت منجى الحارث بن هشام
تـرك الأحبـة لم يقـاتـل دونهم ونجـا بـرأس طِمـرَّةٍ ولجـام[٢]

وواقع الحال يفيد بأن الحارث قاتل في ثلاثة أضعاف عدد المسلمين

(١) الحماسة لأبي تمام تحقيق د. عبدالله عسيلان جـ ١/١٠٩، وقد أسلم الحارث بن هشام يوم فتح مكة وحسن إسلامه، وخرج في زمن عمر من مكة إلى الشام بأهله وماله فلم يزل هناك مجاهداً حتى مات (عيون الأخبار جـ ١/١٦٩).

(٢) انظر السيرة لابن هشام (٢/٧٧٢ ـ ٧٧٣) وعيون الأخبار (١/١٦٩).

الذين كانوا ثلاثمائة رجل يزيدون قليلاً أو ينقصون قليلاً، وأنه فرّ كما فرّ قومه بعد أن ألقى الله في قلوبهم الرعب، فهو هروب ولا منفذ فيه لتسمية أخرى.

حقاً لقد استطاع الحارث بشاعريته أن يغيّب هذه الظروف المصاحبة، وأن يكظم مرارة إحساسه الحقيقي بالهزيمة ببراعة ومهارة، وينيب عنها أماني النفس وتبريراتها التي استسلم لها وقنع بها، إلا أن الحرص على الحياة بالهرب هو الواقع الحقيقي الذي آثر الحارث ألّا نسمعه في هذه الأبيات أو نلتفت إليه.

لكن ابن رواحة الذي قاتل في قلّة (ثلاثة آلاف) مقابل كثرة (ما يزيد على مائة ألف) أنهض مقاومة مضادّة لرغائب النفس بالحرص على الموت ونيل الشهادة ونعيمها، فسدّ عليها منافذ التبرير والتعليل، فكتم صوتها ما وسِعه السبيل إلى ذلك بصوت الرغبة، فأسمعنا الصوتين معاً، صوت الرهبة وصوت الرغبة، بتوازٍ وتعادل في الانفعال، فلم يتفاوت التعبير بين صدق الواقع وصدق الفن.

وتنزع المواقف الشعرية الثلاثة عن تربية إسلامية شاملة للشخصية الإسلامية في فكرها وسلوكها، فركون المرء إلى عمله وامتلاء النفس عجباً به خطل في الرأي وفساد في التفكير، حتى لو كان هذا العمل أحبَّ الأعمال إلى الله وهو الجهاد في سبيله، فخشية الله أساس مكين في كيان هذه الشخصية ولذلك سَبَّق ابن رواحة طلب القبول وغفران الذنب على طلب الشهادة.

ومُحال أن يغفل المسلم عن الإقرار بالنعمة وحمد الله المنعم المتفضل بها ﴿ وما بكم من نعمة فمن الله ﴾، فالرشد بلوازمه من النِعَم المتعددة التي تمّناها ابن رواحة في ميزان أعماله، حسنات تزداد وتتجدد كلما ذكره المسلمون ممن يمرّون بقبره عرضاً أو تعريجاً، لما في ذلك من مقتضى الترحّم عليه والدعاء له، على أن هذا الرشد إنما هو بتوفيق الله وهَدْيِهَ:

حتى يقال إذا مرّوا على جدثي ... أرشده الله من غازٍ وقد رشدا

ويأتي بعد ذلك حُسن الظن بالله في أبيات ابن رواحة والاطمئنان بما عنده من الجزاء الأوفى للمجاهدين، من جنة عرضها السموات والأرض أُعِدَّت للمتّقين في قوله:

«. . . ما لي أراك تكرهين الجنة ، قد طالما قد كنت مطمئنة. . .»

أما الثبات والصبر عند لقاء الأعداء فهو السلوك العام الذي التزم به ابن رواحة رضي الله عنه في قتال الروم في معركة مؤتة، وما هذا الحوار الذي قدمه لنا في خطواته الجهادية إلا انفعال بالصبر وامتلاء به، وإيمان بإثمار غراسه من النصر أو الشهادة.

بقي أن نلاحظ أن تفاوتاً في لغة الأبيات ونظمها جزالة ورقة، فهي في المقطوعة الأولى جزلة التعبير، حماسيّة النغمة، بينما هي رقيقة الأسلوب، رجزية الموسيقى في المقطوعتين التاليتين: وليس في هذا التفاوت عيب أو هبوط فني؛ لأنه أمر طبيعي في طبيعة النظم، فهو مما يقتضيه اختلاف الأحوال النفسية.

- ٢ -

واللون الثاني من ألوان التنازع العاطفي الذي نقف عنده هو تنازع المودّة والرحمة بين الزوجين وبين رضى الله في صوت الجهاد، ويمثل ذلك أبيات النابغة الجعدي[١] التي يقول فيها[٢]:

---

(١) النابغة الجعدي هو قيس بن عبد الله بن عُدَس بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وكنيته أبو ليلى، ولقِّب بالنابغة لأنه قال الشعر في الجاهلية ثم تركه ثلاثين سنة، ثم عاد إليه بعد أن أسلم فقيل نبغ، وعمّر طويلاً وهو ابن عشرين ومائة، وكان يذكر في الجاهلية دين إبراهيم عليه السلام ويصوم ويستغفر، وقال في الجاهلية قصيدته التي أوّلها:

الحمد لله لا شريك له ... من لم يقلها فنفسه ظلما

وفيها ضروب من دلائل التوحيد والإقرار بالبعث والجزاء والجنة والنار، ووفد على النبي وأسلم وأنشده قصيدته التي منها:

علونا السماء وجدودنا ... وإنّا لنرجو فوق ذلك مظهرا

وقد عقّب عليها الرسول ﷺ بقوله: «لا يفضض الله فاك»، وكان له صحبة ووفادة ورواية وعدّه ابن سلام رأس الطبقة الثالثة مع أبي ذؤيب والشماخ ولبيد، وقال عنه: «كان النابغة قديماً شاعراً مفلقاً» ومدحه الأصمعي بقلة التكلّف بقوله: «عنده خمار بوافٍ ومطرف بآلاف» انظر (طبقات فحول الشعراء الشعر الأول ص١٢٣ - ١٣١، أمالي المرتضى ١/٢٦٣ - ٢٦٩ فحولة الشعراء ٣٠، ٤٢.

(٢) شعر النابغة الجعدي، ط. المكتب الإسلامي دمشق ص ١٩٤.

بَـاتَتْ تُـذَكِّـرُني بـاللَّهِ قـاعـدةً وَالدَّمعُ يَنهلُّ من شَأنَيْهما سُبُلا[1]
يا بِنْتَ عمي كتابُ الله أَخْرَجَني كُرْهَاً وهل أُمنعنَّ اللَّهَ ما بـذَلا
فإن رَجَعْتُ فَرَبُّ النَّاسِ أرجَعَني وإن لَحِقْتُ بربي فابتَغِي بَـدَلا
ما كنت أعرج أو أعمى فَيَعْذِرَني أوضَارِعاًمِنْ ضَنَىً لم يَسْتَطِعْ حِوَلا[2]

ماذا يفعل النابغة الجعدي بصوت الجهـاد الذي مـلأ عليه نفسـه، وزوجته قضت ليلتها ساهرة دون نوم، باكية دون انقطاع، تذكِّره بالله وعهده ألّا يدعها ويخرج مجاهداً.

الرجال كثيراً ما يتأثرون بدموع المرأة خاصة إذا كان البكـاء تعبيراً صادقاً عن إحساس دفين، أو بوحاً بمعاناة حقيقية. حقاً ليس أقسى على المرأة من الإحساس بفراق زوجها؛ لأن وجوده إلى جوارها فيه المودّة والرحمة، وغيابه لا يعني إلا اشتداد الشوق لهذه المودّة واللهفة إلى دفء هذه الرحمة.

فقد وقف الشاعر في هذا الموقف تتقاذفه الخواطر وتتأرجح به المشاعر، فالقعود عن الجهاد يعني الحرمان مما بذله الله للمجاهدين، والصدود عن نعمة مسداة، والخروج مؤذن برجعة النصر، أو منذر بغيبة الفراق، والزوجة بين أمل العودة ورجاء النصر، وبين الانتظار، وحزن الفراق، تقف حيرى. . .

ذلك هو التنازع العاطفي. . تجاذب شعوري بقوى ضاغطة متكافئة، المرء قد يستجيب لشعور فيغلبه الشعور الآخر، وقد تنجح قوة فينجو من هذا الصراع مستسلمًا من غير أن يكون له إرادة أو وعي، وهذا لا يكون إلا في حيّز الومضة الأولى للتجربة الفنية أي في بدء تكوّن العمل الأدبي وهي الفترة التي يبدأ فيها إحساس الأديب بالفكرة، وجولانها في أعماقه على هيئة أفكار وخواطر.

أما في المرحلة الثانية مرحلة التعبير عن الفكرة واحتواء الإحسـاس

---

(١) الشأن: مجرى الدمع إلى العين.

(٢) الضارع: النحيف الضاوي من الضعف، الحِوَل: الحيلة والقوة.

الشعوري بألوان التعبير الفني فإن الأديب لا يفارقه الوعي بما يقول ترتيباً واختياراً وتوجيهاً.

فالأديب في نظر الإسلام مسؤول مسؤولية تامة عن فكره الذي يلتزم به وقيمه التي يتغنى بها، وآماله وأهدافه التي يدعو إليها، لأن للأدب الإسلامي رسالة تبدأ بتربية ذوق المسلم تربية جمالية مهذبة، وتنتهي بتشكيل عقله ووجدانه تشكيلاً موافقاً للعقيدة الإسلامية في شمول تصورها وإيجابيته وواقعيته.

وليس يعني قولنا بوعي الأديب المسلم أننا ننعت أدبه بالذهنية والعقلية التجريدية أو نوجهه إلى ذلك؛ لأن الوعي والالتزام به لا ينبغي بحال أن يأتي على العناصر الفنية التي يتميز بها الأدب، من جمال الإطار، ورونق الصورة، ومائية المعنى وإطراب النغم.

وقد غالب النابغة الجعدي رضي الله عنه هذا التنازع فغلبه باستحضار مسوِّغات القعود عن الجهاد ونصوص الرخصة فيها، فلم يجد لتخلفه مبرراً، أو عذراً، فالله قد كتب عليه القتال وهو كره، والله قد أعدّ الجزاء الأوفى للمجاهدين، وهو بعد ذلك معافى في جسمه فلا هو من المرضى ولا الزَّمنى.

أما حيرة الزوجة وقلقها وتوزّع نفسها فقد تخير له مخرجاً بأن تتزوج من غيره إن كتب الله له الشهادة.

إنه منفذ شديد القسوة على النفس لما فيه من كظم لغريزة التملّك والتفرّد والاستقلال في الحب والزواج، ولكن النابغة يرتضيه مغالباً قلبه وعواطفه وغرائزه، ليعلو الحق بصوته همس الانفعال ـ وهو حل ملحوظ فيه ضعف المرأة والرفق بها، وفيه من الصدق ما يدفع التعلّل بالصبر والوفاء.

والشاعر المجاهد في هذا الموقف حريص على صون زوجته ومباينتها مرارة العيش وألم الصبر وتبريح الانتظار، وهو موافق للتصور الإسلامي، مخالف لما جرت عليه سُنن العشاق من الحزن لارتباط المرأة برجل آخر عشقاً

أو زواجاً، كما جاء في قول الشاعر[1]:

أُهيم بِدَعْدٍ ما حَيِيتُ فإن أَمُتْ فَوَاحَزَنا مَنْ ذَا يَهِيمُ بِها بَعْدِي

ومخالف أيضاً للموقف النقدي المنساق وراء المذهب الشعري في العشق في تصويب البيت وتوجيهه إلى النحو التالي:

أُهيم بدَعْد ما حَيِيتُ فإن أمُت فلا صَلَحَتْ دَعْدُ لذِي خلّة بعدي

إن الفرق بين موقف المجاهد وموقفي الشاعر نصيب والناقد عبد الملك بن مروان[2]، هو الفرق بين رحمة الزوج ومودّته، وبين أنانية العاشق وغلظته.

فالشاعر العاشق قصر همّه وجُلّ تفكيره على مَن سيخلفه في حبه لدعد ولذلك أبدى الحزن لخطور ذلك بباله، والناقد حصر فكره واهتمامه أيضاً في انحباس المشاعر وتوقفها واستهلاكها في حب رجل دون غيره.

فرق بين الشعور القلق في: «فواحزناً من ذايهيم بها بعدي» وبين الطمأنينة والهدوء في «فابتغي بدلاً»؛ لأن وراء الشعور القلق مادية أنانية، ووراء الطمأنينة والهدوء إنسانية شفيقة.

وإذا كان تصويب البيت ينظر إلى الإخلاص والوفاء منهجاً ينبغي أن تكون عليه طبيعة العلاقة بين المتحابين، بالانقطاع للمحب والتفرّد له، فهو منهج وإن كان مراعياً لجانب غريزة التملّك في النفس إلا أنه ينزع نزعة مثالية، فيها الحرمان، وفيها العذاب وفيها الأذى.

في حين كان صدق التفكير وخير الوصاية بالمرأة في رؤية النابغة الفكرية، إذ في هذا الحل صون لها، ومراعاة لعفافها، ومحافظة على أحاسيسها.

---

(١) هو النمر بن ثولب كما ذكر الأصمعي (انظر الشعر والشعراء ١٧٣، ط. ليدن) وقال أبو الفرج والناس يروون هذا البيت لنصيب وهو خطأ (انظر الأغاني ١١/١٨ ، ط. التقدم ١٣٢٣ هـ).
(٢) انظر الشعر والشعراء ٢٤٣ - ٢٤٤ ، ط. ليدن والموشح ص ٢٢٩.

وفي غيبة التصور الإسلامي عن رؤية الشاعر الفكرية، وحضور مذاهب العشق ونزوات النفس، وشطحات الخيال والوجدان، جرى أكثر شعر الغزليين مبايناً للاعتدال بعيداً عن الاتزان، فهذا شاعر آخر يحكي هذا الحال ذاته في قوله[1]:

تَحَمَّلَ أصحابي ولم يَجِدُوا وَجْدِي ... وللنَّاسِ أَشْجَانٌ وَلِي شَجَنٌ وَحْدِي
أُحِبُّكُمُ ما دُمْتُ حَيّاً فإن أَمُتْ ... فَواكَبِدا ممّن يُحبّكُمُ بَعْدي

فقد كان لشبوب العاطفة، وأنانية التملّك، والنزوع إلى التفرّد، أثر واضح في الجنوح النفسي عند الشاعر، إذ غلّف الحزن قلبه بالحسرة، فهو متشائم يتوقع الشر قبل حدوثه، فالغيرة ومعاناة هواجس الوريث في عشق حبيبته عطّلت تفكيره، وأفسدت تصوره عن أيّ منظور إيجابي أو قيمة نقية كالوفاء والإخلاص ودوام المودّة، وكل ما رآه من مستقبل هذه العلاقة هو التحوّل والتغير، فنسج لنفسه بإرادته شركاً من العذاب والتمزّق النفسي، وما ذلك إلا لأنه أبدل زمناً بزمن، حين أمات اللذة الحاضرة، وحاول أن يستبصر المستقبل ويحيا فيه على مرارته وقسوته، وهو عمق فكري ملحوظ في هذا المجال على أية حال.

قد يكون مراد بعض شعراء هذا المذهب خلود الحب وديمومة الذكر، إذ أن حسّه بمن يحب سيظل نابضاً «فإن أمُت فواحزناً مَن ذا يهيم بها»، «وإن أمُت فواكَبدا ممّن يحبّكم بعدي» فهو مستشعِر للتبدّل القلبي مع موته، وقد مسّ جانبا من هذا التفسير بعض أصحاب المعاني؛ قال: «إن غرضه في التماسه محبّاً لها إشادة ذكرها، وإعلاء قدرها، وتشهيرها عند الناس حتى يعيد لها الجاه عند السلاطين. قال وكثير من نساء العرب طلبن التشبيب مع العفّة: كعزّة، وليلى، وميّة، وللخلفاء بني أمية وأقرانها من الأمراء معهنّ محاورات»[2].

ولعلّ الشاعر أراد أن يفلسف تجربة الحب والموت، بأن جعل الموت رمزاً

---

(١) ديوان الحماسة تحقيق د. عبد الله عسيلان جـ ٢/١١٥.
(٢) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٣/١٣٦٨.

لفناء الحب، والحياة رمزاً لاستمراره، (والْبَعْد) رمزاً للتجدّد في التجربة، فانتهاء الحب لا يعني عدم استمراره في الطرف الآخر، وفناء التجربة الأولى فيه لا يعني عدم تكرارها وتجددها، تماماً كما هو الحال في تحاور الموت والحياة، وغزو الفناء للبقاء، فالموت باطّراد لا ينتهي والحياة مستمرة لا تنقضي إلى أن يؤوّل ميراثها إلى الله عزّ وجلّ.

وإذا أخذنا بهذا الفهم فالشاعران الغزلان متّفقان مع النابغة الجعدي في استمرارية الحب مع الموت من حيث الإطار العام، أما الاختلاف ففي كيفية هذا الاستمرار والإحساس نحوه.

فالنابغة الجعدي إذ يرغب في طلب البديل ملفت إلى أن الحب مع الموت لا يتنافى مع الحب والحياة؛ لأن الموت حياة لا تنتهي عنده قيم الحياة من وفاءٍ وودٍّ وإخلاص، يشهد بذلك هذا التواصل بين الأحياء والأموات بالذِّكْرِ من جهة، وبين الأحياء وأحياء الأموات من جهة أخرى، والإيمان بالموتِ لا يلغي الانتماء إلى الحياة بالحب، وإنما يعززه ويعمّق أبعاده.

وبين الموت والحياة هذان القطبان اللذان تمضي رحلة الإنسان بينهما في زمن محدود قد يطول وقد يقصر يقع الحب فيه مرة ومرة؛ لأنه ميل تقضي به طبيعة الاجتماع البشري، والائتلاف الإنساني، ولا شأن للإرادة فيه، إذ هو مقدور بقدر، وتكرار الحب في هذه الرحلة ليس معناه التنكر من خلال التجربة الثانية للتجربة الأولى.

والإحساس نحو هذه الاستمرارية مختلف تماماً ما بين النابغة الجعدي وشاعري الغزل لاختلاف التصوّر، فالنابغة ملتزم بالواجب مطمئن في إقباله على الآخرة، مؤمن باستمرارية الحياة، فأراد أن يظلّل بإحساسه هذا مَن يخلفهم بعده، فيأخذوا نصيبهم منه دون حرمان، أما شاعرا الغزل فالتعلّق بالدنيا، والأسى لفراقها، حملها على حسد المتمتعين بها، فأشاعا جواً حزيناً على هذه الاستمرارية، وما ذلك إلا لقصور التصور عندهما في انتفاء قيم الحب بالموت وانتهاء الحياة، وقد عاب القدماء هذا الشعر بتصَوّرِه المنحرف عن الجادة بالوهم فقالوا «لم يرض بأن جعل لها محبّاً حتى صار يَتَحَزَّن له..

وأشنع من هذا قول الآخر:

أهيم بدعدٍ ما حييت فإن أمت فوا حزناً مَن ذا يهيم بها بعدي[1]

والبديل الذي حَضَّ النابغة الجعدي على طلبه، تبسط في الترغيب به ـ وإن لحقت بربي فأبتغي بدلاً ـ وأطلقه من أيّ قيد، فالأمر فيه على الإباحة، والإرشاد في الطلب صريح مباشر، لا إبهام فيه ولا غموض، ولا ثنائية في معناه، وندرك قيمة هذا الأسلوب النقي الذي يعبّر عن فكرة نقية وطوية صافية إذا قرناه بموقف الشاعر الجاهلي حجر بن خالد ومطلبه في خطابه لامرأة ولعلّها زوجته، إذ يقول[2]:

كُلَيْبَــةُ عَلِقَ الفُؤَادُ بـذكـرِهـا ما إنْ تَزَالُ تَـرَى لهـا أَهْـوَالا
فـاقْنَيْ حَيَاءَكِ لا أَبـا لكِ إنني في أَرضِ فارسَ مُوثقٌ أحْـوَالا
وإذا هَلَكْتُ فلا تُريدي عاجِـزاً غُسّـاً ولا بَـرَمـاً ولا مِعْـزَالا
واستَبْـدِلي خَتَنَـاً لأَهْلكِ مِثْلَهُ يُعْطى الجزيـلَ ويَقْتُلُ الأَبْـطَالا
غَيْرَ الجديرِ بأن تكـونَ لَقُوحُـهُ رَبَّـاً عليـه ولا الفصِيــلُ عِيَـالاَ

فظاهر الأبيات الإباحة في طلب الرجل البديل، لكن هذه البدلية التي أباحها الشاعر لم يتركها مطلقة دون قيد، وإنما مارس ضغطاً وحدد شروطاً، فصار المباح ممنوعاً، والمطلق مقيداً، إذ وجّهها إلى نوعية الرجل البديل بأن حدد صفاته المطلوبة بألّا يكون جباناً عاجزاً عن حمل السلاح، ضيق الصدر برماً بمجالس الميسر والقمار، وأن يكون بطلاً شجاعاً، كريماً يعطي الجزيل من ماله، ومالكاً للمال لا مملوكاً له.

حقاً إن هذه القيود نسبية في قوتها، فنصف الشجاع مثلاً عند بعض الناس قد يكون شجاعاً كاملاً عند غيرهم، إلا أن تكامل هذه الصفات النوعية للرجل البديل تجعل الظفر فيه نادراً، ولا تكاد تتحقق إلا بقليل من الرجال؛ لأنه خلع صفات نفسه وأخلاقه وأبعاد شخصيته على الـرجل

---

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ١٣٦٨/٣.
(٢) شرح ديوان الحماسة ٣٥١/١ ـ ٣٥٤.

البديل، وبذلك فلن تظفر بمثله لأن أمر التطابق بعيد الاحتمال.

قال المرزوقي: «ليس قصده في هذه الوصاة إلى أن يبعثها على تخيُّر الرجال، أو يرشدها لوجوه الانتخاب، وإنما المراد اطلبي مثلي وهو يعلم أنها لا تظفر بمن يماثله أو يقاربه»[1].

وقد صدرت أبيات النابغة الجعدي عن تربية قرآنية، أطلّت فيها آيات كريمة بنصوصها المقاربة، فقوله: «كتاب الله أخرجني كرهاً» فيه نظرٌ بَيِّنٌ إلى الآية الكريمة: ﴿ كُتِبَ عليكم القتال وهو كره لكم ﴾[2]، وقوله: «ما كنت أعرج أو أعمى فيعذرني..». اقتباس من قوله تعالى: ﴿ ليس على الأعمى حرج ولا على الأعرج حرج، ولا على المريض حرج ﴾[3]، ومن مبادىء التربية الإسلامية رَبْطُ الشاعر مصيره بقضاء الله وقدره في قوله: «فإن رجعت فربّ الناس أرجعني»، فقد قضت التربية الإسلامية أن يربط المسلم مجريات حياته بمشيئة الله عزّ وجلّ مهما كان أمر التحقّق كما في قوله تعالى: ﴿ لقد صدق الله رسوله للرؤيا بالحق لتدخلنّ المسجد الحرام إن شاء الله آمنين﴾، وقوله تعالى: ﴿ ولا تقولنّ لشيء إني فاعل ذلك غداً إلا أن يشاء الله ﴾.

ويظل التزام الشاعر بالخروج إلى الجهاد مرتبطاً بآيات الجهاد كلها وكأني به نظر في قوله تعالى: ﴿ يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة، فما مَتاع الحياة الدنيا في الآخرة إلى قليل ﴾... الآية[4] فأخذ نفسه بالعزم دون الكفاية في الخروج للجهاد خارج دار الإسلام من جزيرة العرب.

## - ٣ -

وإذا كنّا قد عرفنا المجاهدين في اللونين السابقين يدفعون إغراء الدنيا

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١/٣٥٣.

(٢) سورة البقرة آية: ٢١٦.

(٣) سورة الفتح آية ١٧.

(٤) سورة التوبة آية: ٣٨، ٣٩.

ومباهجها بالإصرار على الجهاد فإننا في قصيدة أميّة بن الأسكر[1] نجد الأمر مختلفاً في دعوته لقعود ابنه عن الجهاد، إننا أمام تنازع عاطفي بين حنان الأبوة وعطفها وحبها، وبين غضبها على البنوَّة وسخطها، وفي ذلك يقول أميّة:

| | |
|---|---|
| لِمَنْ شَيْخَانِ قَدْ نَشَدَا كِلاَبَا | كِتَابَ اللَّهِ إن حَفِظَ الكِتَابا |
| أُنادِيه فَوَلَّاني قَفَاهُ | فَلا وأبي كِلاَب مَا أَصَابَا |
| إذا سَجَعَت حمامة بطن وَجٍّ | على بَيْضَاتها بَكَيَا كِلاَبَا |
| أَتَاهُ مُهَاجِرَان تَكَنَّفَاه | عِبَاد الله قَدْ عَقَا وَخَابَا |
| تَرَكت أباك مُرْعَشَةً يَدَاهُ | وأُمَّك ما تُسِيْغُ لَهَا شَرَابَا |
| تُمَسِّح مَهْدَه شَفَقَاً عَلَيه | وتَجْنُبُه أَباعرنا الصِعَابَا |
| فإنَكَ والتماسُ الأَجْر بَعْدِي | كَبَاغي المَاء يَتّبع السَرَابا[2] |

فالأبيات تؤكد على تلازم التكافؤ في العلاقة بين حنان الأُبوّة وعطف البنوَّة، على الرغم من أن عطاء الآباء لا يضارعه ولا يطاوله استجابة الأبناء.

إن رغبة الأبوين في احتواء ابنهما بالحنان كان باعثاً أوليّاً وراء هذه الهجرة التي تحمّل عناءها أميّة من الطائف إلى المدينة المنورة، أما رعاية ضعفهما في هذا السن الذي بلغه الأب خاصة وعبّر عنه بارتعاش اليدين، فهو حق ثانوي أمل أن يحظى به ولعله لذلك قدّم رغبته الأولية على أمله الثانوي.

لكن أميّة يرى أن هذه الرغبة وهذا الأمل يصطدمان بعزُوف الابن عن

---

(١) أميّة بن الأسكر، الكناني الليثي الجندعي، كان يسكن الطائف، أدرك الإسلام فأسلم وهو شيخ كبير، وكان شريفاً في قومه، وعُمِّر طويلاً حتى خرف، وروى له محمد بن حبيب شعراً عن أبي عبيدة، ولكنه قال اسمه أميّة بن حُرْثان بن الأسكر وكذلك سمّاه ابن سلاّم وذكره في أول الطبقة العاشرة.

(انظر الإصابة جـ٢/١٠٢ - ١٠٣، طبقات فحول الشعراء ١/١٨٩ - ١٩٢ المعمرون والوصايا ص ٨٥).

(٢) المعمرون والوصايا، ص ٨٦ والإصابة جـ٢/١٠٣.

حنانهما وصدوده عن رعايتهما رغبة في الجهاد، فيغلب ميله على ميل ابنه على ما بينهما من تباين القيمة في الظاهر، فرضا الوالدين غير رضا الله عزّ وجلّ، إذ أن الأول وسيلة والثاني غاية.

ويصدر الشاعر حكمه على موقف ابنه هذا من خلال جزاءات ثلاثة هي الخطأ (الإثم)[1] والعقوق والخسران بانعدام الأجر والثواب، وقد استوعب فيها المواقف الجزئية في إطار التنازع العاطفي العام كعدم استجابة الابن لمناشدة أبيه وندائه، وعدم تقريره لأعباء هجرة الوالدين، وقلة اهتمامه بضعفهما.

وتنبع هذه الجزاءات من تصور إسلامي واضح لطبيعة العلاقة بين الآباء والأبناء، وحقوق كل منهم، فقد رعى الإسلام للأبوين حقاً مقدماً على الجهاد وطاعة أجرها يفضل أجره، خاصة إذا كان الأبوان ضعيفين والجهاد على الكفاية، لا على الفرضية العينية، فقد جاء رجل إلى رسول الله ﷺ فاستأذنه في الجهاد، قال: أحيٌّ والداك، قال: نعم، قال ففيهما فجاهد»[2].

وعن عبد الله بن عمرو بن العاص رضي الله عنهما قال: أقبل رجل إلى نبي الله ﷺ فقال: أبايعك على الهجرة والجهاد أبتغي الأجر من الله تعالى، فقال: هل لك من والديك أحد حيّ، قال: نعم، بل كلاهما، قال: فتبتغي الأجر من الله تعالى، قال: نعم، قال: فارجع إلى والديك فأحسن صحبتهما»[3].

فكلاب بن أميّة على ذلك أخطأ في خروجه للجهاد ولم يصب حقاً، ولكنه لم يقصد عقوق والديه، فقد أخذته الحماسة لرضا الله، إذ أدرك جواب سؤاله عند طلحة والزبير؛ أن الجهاد في سبيل الله أفضل الأعمال عند الله[4].

---

(١) لأن الخطأ هنا شرعي إذ يتعلق بعدم الاستجابة لرغبة الأب التي في موافقتها والانصياع لها الثواب وفي مخالفتها الإثم ما دامت حقاً.

(٢) صحيح مسلم جـ ١٠٣/١٦.

(٣) صحيح مسلم جـ ١٠٤/١٦.

(٤) الإصابة جـ ١٠٣/٢.

أما خسران مسعى الابن في الجهاد، وعدم تحصيله الأجر، فأغلب الظن أن حكم أميّة ناظر إلى أولوية التفضيل في التقديم والترتيب الذي جاء في حديث رسول الله ﷺ عن أبي عبد الرحمن بن مسعود رضي الله عنه قال: «سألت النبي ﷺ، أيّ العمل أحبّ إلى الله تعالى، قال: الصلاة على وقتها، قلت: ثم أيّ، قال: برُّ الوالدين، قلت ثم أيّ، قال: الجهاد في سبيل الله»[1]. فلعل تقدّم برِّ الوالدين على الجهاد يعطي فهمًا بأفضليته، لكنه لا يلغي أجر المجاهد، وثواب عمله.

وأميّة متيقن من صدق جزاءاته، واثق في حقه، مطمئن إلى موافقة التصور الإسلامي، فقد جاء في حديثه الذي وجّهه إلى عمر بن الخطاب شاكياً حاله، مطالباً بردّ ابنه، ما يعزّز هذا التيقن، ويؤكد هذه الطمأنينة، ويعطي أحكامه الإصابة والصدق إذ يقول[2]:

أعاذل قد عذلت بغير علم ... وما يُدريك وَيحْك ما أُلاقي
فإما كنت عاذلتي فردّي ... كلاباً إذ توَجه للعراق
سأستأدي على الفاروق ربّاً ... له عمد الحجيج إلى بساق
وأدعو الله محتسباً عليه ... ببطن الأخشبين إلى دقاق
إن الفاروق لم يردد كلابا ... على شيخين هامهما زواقي
فلو فَلَقَ الفؤاد حماط وجدٍ ... لهمَّ سواد قلبي بانفلاق

واستجابة الخليفة عمر بن الخطاب لذلك، فيها كمال رعاية شؤون أفراد الرعية، والنزول عند مطالبهم ورغباتهم إن كانت حقاً، فقد أنفذ الخليفة أمره إلى أبي موسى الأشعري رضي الله عنه بأن يردّ كلاباً على أبيه، فإذا بالابن يقرع الباب على أبيه، فقال أميّة: «إن كان كلاب في الناس حيّاً إنه لَهُوَ»[3] وصدر بعد ذلك أمر الخليفة عاماً؛ ألّا يغزو من كان له أب شيخ إلا بعد أن يأذن له.

---

(١) رياض الصالحين، باب برّ الوالدين ص ١٥١.

(٢) الإصابة ٢/١٠٤ والمعمّرون والوصايا ص ٨٦.

(٣) طبقات فحول الشعراء حـ ١/١٩١.

وإذا أردنا أن نميّز وضوح الرؤية النفسية والعاطفية وصداها في قصيدة أميّة بن حرثان، صحبنا أميّة بن أبي الصلت في حديثه لابنه الذي يبدو أنه أظهر له عقوقاً، يقول[1]:

| | |
|---|---|
| غَـذَوْتُك مَـوْلوداً وعُلْتُـكَ يافعـاً | تُعَـلُّ بمـا أُدني إليـك وتَنْهـلُ |
| إذا لَيْلَةٌ نابَتْك بالشَّكو لم أَبِتْ | لشكْـواك إلا سـاهـراً أَتَمَلْمَـلُ |
| كأني أنا المطروقُ دُونَك بالذي | طُـرِقْتَ به دوني وعَيْنِيَ تَهْمُـلُ |
| فلما بلغت السِّنَّ والغايـةَ التي | إليها مَدَى ما كُنْتُ فيك أُؤَمِّلُ |
| جعلت جزائي منك جَبْهاً وغِلْظة | كـأنَّـك أنتَ الْمُنعِمُ الْمُتَفَضِّـلُ |
| وسَمَّيْتني بـاسم الْمُفَنَّـد رأيـه | وفي رأيك التَّفْنِيدُ لو كنت تَعْقِلُ |
| فَلَيْتَـك إذ لم تَرْعَ حقَّ أُبُـوَّتي | فَعَلْتَ كما الجارُ المجاور يَفْعَلُ |
| تـراه مُعِـدّاً للخـلاف كـأنـه | بِرَدٍّ على أهل الصـواب مُوَكَّـلُ |

يقدّم هذا النص نموذجاً إنسانياً لعقوق الأبناء للآباء[2]، ومدار الفكرة فيه على التعجب من جزاء الإحسان بالإساءة، ولـذلك قـدّم أميّة بن أبي الصلت تصويراً حيوياً لمعاناته في تربية ابنه، من قلق وسهر وحزن، ووحّد الإحساس بينه وبين ابنه حين صار مطروقاً بالألم الذي يطرق الابن من مـلمٍّ أو مرض، شاكياً لشكوه، باكياً لألمه، ثم أردف ذلك بوصف الحال الذي صار إليه الابن في معاملته، فهو متجهم الوجه، يفنِّد آراءه، حريص على اصطناع الخلاف معه.

ومقصود أميّة بن أبي الصلت من هذا التناول التصويري الإبانة عن حزنه، وإثارة إحساس الابن بعرض لقطات منوعة على ذاكرته، تصور مدى التباين والتضاد بين حدب الأبوّة، وعقوق البنوّة.

---

(١) الحماسة لأبي تمام تحقيق د. عبد الله عسيلان جـ١/٣٦٣ ـ ٣٦٤ وديوان أميّة بن أبي الصلت جمع وتحقيق د. عبد الحفيظ السطلي ص ٤٢٠ ـ ٤٢٢.

(٢) رويت الأبيات في كتاب العققة والبررة ليحيى بن سعيد يعاتب ابنه عيسى ص٣٥٣ ـ ٣٥٤ ورواها أبو تمام في الحماسة لأميّة بن أبي الصلت.

ولا ينجو هذا التصوير من المباشرة والسقوط في المنّ والتعيير، مهما تكن مبالغتنا بقيمة الإثارة التي حملها أسلوب المقابلة، فقد جاء قوله: «كأنك المنعم المتفضل» محوراً نفسياً لما أراده من تسفيه موقف الابن، والتعجّب من سلوكه المنكر للجميل.

ولم يلتفت أميّة بن الأسكر إلى المنحى المادي في معاناته في تربية ابنه؛ لأنه عرض هامشي، وحق مفروض على الآباء في تنشئة أبنائهم، ولو أشار إلى ذلك لَجَانَبَ التصوُّرَ الإسلامي، وكل ما نظفر به في أبياته إلماح إلى بعض الإشارات النفسية التي تحمل دلالة المعاناة، فالصلة التي عقدها بينه وبين الحمامة تمثيل لشفافية الحنان وإفراط الحب، والهجرة التي ركب صعابها، تعبير عن العاطفة الخارجة على العوائق دون توحّد الأبوّة بالبنوّة؛ أما السهر على هنائه، والحرص على راحته، فنجده في التصاق الأم بسريره، وتسخير الأباعر في تنقله وسيره، فالسرير رمز للطمأنينة والبعير رمز لقوة الاحتمال والصبر.

بيد أن معنى الهجرة لم يخلُ من فكرة المجازاة التي جاء التعبير عنها بالعقوق والخيبة، على الرغم مما قد تكتسبه هذه الهجرة من أبعاد دينية، إذا كانت من الطائف إلى المدينة أو إلى أيّ جهة مقصودة، وقد كان من الممكن الخروج من دائرة المجازاة، لو كان في الهجرة حضور ديني، على أننا قد نجد هذا الحضور في رواية أخرى للبيت في قوله[1]:

أتــاه مـهــاجــران تـكــنـفــاه بتــرك كبيـرة خــطئاً وخــابــا

وأيّاً كان الأمر في هذه المجازاة، فهي لم تعلن عن نفسها بالوضوح الذي أسفرت عنه قصيدة أميّة بن أبي الصلت، فقد عمد أميّة بن الأسكر في عرض الجزاء إلى منحى منطقي، رتب فيه الجزاء على الفعل المقدم، بما أعطى الأسلوب الطابع التقريري، إلا أن ذلك ساعد على علوّ صوت الانفعال، ووضوح نبرة الغضب، واستوائها في النص، إذ صيغت الجزاءات بالقطع؛ بالتوكيد والقسم الذي لا يحتمل التأويل، وبالتمثيل الذي يقرب من

(١) المعمّرون والوصايا ص ٨٦.

الحقيقة والتأكيد، وذلك في قوله: «فلا وأبي كلاب ما أصابا»، «عباد الله قد عقا وخابا»، «كباغي الماء يتبع السرابا».

وحمل الألم والحزن في قصيدة أميّة بن أبي الصلت أسلوب إنشائي من التمني والتعجب في قوله: «وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل»، «وليتك إذ لم تَرْعَ حقّ أُبوّتي» و«كأنه بِرَدٌّ على أهل الصواب موكل»، وعلى الرغم مما في الأسلوب الإنشائي من دلالة على حدّة الانفعال، إلا أنه لم يجاوز جانب العتاب الذي هو دون الغضب في درجته وحدّته، مهما تشتد فيه القسوة، ويكثر فيه الغمز.

وعمل تداعي المعاني في النصين على بلورة عاطفة الحب والحنان، فكل من الشاعرين التقط لوحات تعبيرية عن الحنان الدافن الذي عاش الابن بدفئه صغيراً في كنف أبيه، لكن التمكين لهذه العاطفة هو مجال الاختلاف بينهما، فاستثمار هذا الحنان ظلّ حزناً ظاهراً عند أميّة بن أبي الصلت الذي بدا حزنه نتاجاً لإحباط الكبر والهرم، فكان هناك تساوٍ في الانفعال بين زمني التجربة، علماً بأن الحاضر أشدّ وقعاً في صداه النفسي من الماضي، فموقف الابن من الأب في كبره، أشدُ في أثره من موقف الأب من ابنه في صغره.

أما أميّة بن الأسكر فنجده مغلّباً لأثر الحاضر على صدى الماضي؛ ولذلك فقد جعل الماضي بلقطاته مثيراً لقسوة الحاضر، بل مبرراً له، فخفض صوت الحنان، وأعلا صوت الغضب، فجاء الانفعال متغايراً بين الزمنين، وما ذاك إلا لأن الرؤية النفسية والعاطفية عنده يرفدها تصوّر الإسلام الذي لا يعرف مهادنة ولا هوادة في حق الأبوين عند الأبناء، وهو حق رفع الله منزلته، وصانه من أقل كلمة قد تسبب له الأذى.

ولسنا ننكر أن أميّة وقف من ابنه موقفاً تربوياً، إذ سلك في عتابه له دروباً لغوية وفنية ظلّت بمنجاة عن التردّي في مزالق الهجاء، وقيعان فساده، وذلك توازن في المشاعر وانضباط في التعبير، إلا أننا نرى أن الرؤية الفكرية الواضحة عند الشاعر المسلم ذات صدى في انفعاله وأسلوب تعبيره عنه، الأمر الذي يسمو بدرجة الصدق الفني، لأنه لن يُحَدِّثَ إلا بما تُمليه هذه

الرؤية عليه، فيظل إحساسه بعيداً عن التزوير والتمويه، وهذه قوامةٌ يكتسبها من ثبات قيمه، وواقعية مبادئه.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن أميّة بن الأسكر شَرَكَ الأم في المعاناة، وأفرد لها بعض اللقطات المعبِّرة عن ذلك، أدركنا التبرير النفسي والمنطقي لقسوة الحكم وعنف الانفعال في قوله:

تركت أباك مرعشة يداه    وأمك ما تسيغ لها شرابا
تمسح مهده شفقاً عليه    وتجنبه أباعرنا الصعابا
فإنك والتماس الأجر بعدي    كباغي الماء يتبع السرابا

لأن للأم حقّاً زائداً بالبرِّ وحُسن الصحبة والرفق، وهو أثر إسلامي واضح لم يلتفت إليه أميّة بن أبي الصلت الذي خصّ المعاناة بنفسه، وقد يقال إن أميّة ربما عنىٰ بذلك الأبوين معاً، ولكن أميّة بن الأسكر أفاد من معاناة الأم في تصعيد الانفعال وتوضيح حدّة الغضب.

وللبنية الفنيّة في قصيدة أميّة بن الأسكر تميّز بيِّن، غاير فيه بساطة التدرّج الزمني عن الماضي إلى الحاضر، إذ جعل الحاضر منطلق التجربة، ومزج به الماضي عن طريق تداعي المشاهد، فأكسب ذلك القصيدة إطاراً حيوياً وبناءً فنيّاً.

بقي أن نشير إلى مظهرين جماليين في التعبير، أحدهما: قديم موروث، وثانيهما جديد طريف، أما القديم الموروث فهو اتخاذ الحمامة رمزاً باعثاً على التداعي العاطفي في الشوق، والهزة النفسية في الحنين[1]، فقد وظّف أميّة بن الأسكر حمامة وادي وَجّ في هذا المجال الذي جرى فيه الشعراء الجاهليون، كقول جران العود النميري:

وذكرني الصبا بعد التنائي    حمامة أيكة تدعو حماما

وقول حميد بن ثور الهلالي:

---

(١) انظر الموازنة للآمدي ١٤٢ ـ ١٥٥.

وما هَاجَ هَذَا الشَوْق إلا حَمَامة     دَمَتْ سَاقَ حُرٍّ تَرْحَةً وَتَـرَنُّما[1]

أما الجديد الطريف فهو تصوير خيبة مسعى الابن في جهاده، فقد جاء عفوياً بسيطاً، فيه تأثّر بالصورة القرآنية في التعبير عن ضياع ثواب العمل وتشتته، لكن الدلالة في كُلٍّ متباينة، فقول الشاعر:

فـإنك والتمـاس الأجـر بعـدي     كبـاغي المـاء يتّبِــعُ الســرابـا

في منحاه الذي رمى إليه جاء ماثلاً في الآية الكريمة: ﴿ والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ﴾[2] مع فارق المشابهة في صورة المشبّه في الآيـة وهي أعمال الكفار، أما عمل كلاب بن أميّة فهو مغاير لذلك تماماً، إنه جهاد مؤمن في سبيل الله، فالعمل مجزيٌّ به صاحبه بإذن الله وإن كان الجزاء دون كماله لما في ذلك من عدم مراعاة حق الأب في سماح الخروج.

## - ٤ -
## شعر التنازع العاطفي فنياً

وهكذا يمكن القول من خلال عرض النماذج الشعرية لابن رواحة والنابغة الجعدي وأميَّة بن حرثان بن الأسكر ـ أن الصدق والأمانة في التعبير عن مشاعر التنازع النفسي أو العاطفي هي المظهر البيّن فيها، فقد نقل شعراء هذه النماذج أحاسيسهم الذاتية دون تزييف في مواقف قد يكابر المرء فيها لإخفاء حقيقة باطن مشاعره فيبدي غير ما يبطن، ولكن المسلم متميز بالصدق يتحرَّاه ليكتب عند الله صدّيقاً، ولا فـرق في ذلك بين أسلوب الدلالة شعراً كان أو نثراً أو حديث مخاطبة.

إن تنازع العواطف وتصارع الأهواء في النفس صفة إنسانية، وطبيعة

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالي صنعة عبد العزيز الميمني، ط. مصوّرة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٥١ ص ٢٤.

(٢) سورة النور آية: ٣٩.

بشرية وقد جاء تصويرها في النماذج السابقة إطاراً لا للوقوف عنده بالاستكانة لسطوته، والإصاخة لهواتفه، والإحباط في صدّه ودفعه، بل كان التعامل معها ردّاً على الامتلاء النفسي بامتلاء عقدي فكري، فكان كتم صوت الغريزة ودفعها بموقف إسلامي حاسم للتردد والتنازع، وهذا ما يفرّق بين الأديب المسلم وبين غير المسلم في تصوير الضعف البشري. فالإسلام إذ يعطف على لحظة الضعف البشري لا يجعل منها بطولة تستحق الإشادة والإعجاب، والفن الإسلامي يلم بلحظات الضعف، ولكنه لا يملأ بها اللوحة، لا يقف يمجّد للإنسان ضعفه أو يبرّر استسلامه وانهزامه؛ لأن التصور الإسلامي يقوم ابتداءً على أساس تكريم الإنسان، ورِفعة شأنه، وضخامة دوره في الأرض وعظمة مركزه في الكون، فهو يدفعه دائماً للنهوض من الكبوة لتستقر قدماه على الأرض الصلبة، ويمضي صُعُداً إلى الأفق السامق الوضيء[1].

وتؤكد النماذج السابقة على أن الوعي هو المنطلق الذي صدرت عنه، إذ أن الانفعال بتنوعه واختلاف قوته، إنما كان احتواؤه بالموقف الإسلامي الذي يغلب فيه الواجب شطحات النفس وفوراتها، فالتعبير عن الذات في قصائد التنازع إنما كان من خلال واقعية التصوير وإسلامية التصوّر.

والوعاء الفني لهذه التجارب الشعرية وعاء حيوي فيه بساطة في التعبير ونقاء في السباق وبُعد في التركيب عن الغموض والتواء القصد، وقد كان التناسب واضحاً بين الوعاء الفني وموضوع التجربة، إذ أن حركة التجربة في تنازعها وتضاربها وصدّها فرضت أسلوباً حيوياً في الإخراج متآلفاً مع الانفعال وطبيعته، فلم يكن تجريداً أقحمه الشعراء، أو نمطاً جرَت به سُنّة التقليد والمحاكاة، فعلى الرغم من أن حكاية الخبر هو الأسلوب الفني في هذه النماذج الشعرية فقد اختفى السرد منها، وجاء الحوار والخطاب وحركة المشاهد وتتابعها نائباً عنه.

---

(١) منهج الفن الإسلامي ـ محمد قطب ص ١٩٤ دار الشروق.

ولم يكن الحوار في هذه القصائد على طريق حكاية القول «قالت وقلت» وإنما كان حواراً استبطانياً فيه كشفٌ لخبايا النفس تارة، كما في رجز عبد الله بن رواحة الذي احتواه النداء «يا نفس» والخطاب المتعجب «ما لي أراك» والتساؤل «هل أنت» ، وتارة أخرى جاء الحوار تصويراً لحال الشخصية، كما في قول النابغة «باتت تذكّرني.. يا بنت عمي.. ابتغي بدلاً».

أما حركة المشاهد فجاءت بها قصيدة أميّة بن حرثان، فقوله: «أُناديه فولّاني قفاه» مشهد كامل، وقوله:

إذا سجعت حمامة بطن وَجٍّ    على بيضاتها بكيا كلابا

مشهد آخر، وأما قوله:

أتاه مهاجران تكنّفاه    عباد الله قد عقا وخابا
تركت أباك مرعشة يداه    وأمك ما تسيغ لها شرابا
تمسح مهده شفقاً عليه    وتجنبه أباعرنا الصعابا
فإنك والتماس الأجر بعدي    كباغي الماء يَتّبِعُ السرابا

فمجموعة مشاهد وصور متتابعة، فيها نطق واضح بحال الأب في بُعْده عن ابنه وعزمه على الهجرة إلى مكان إقامته، وفيها بيان تصويري لمعاناة الأبوين؛ ضعف الأب ومرض الأم، أما الابن فهو مسعاه يحكي الضياع والتشتّت لأنه يجري وراء السراب.

بهذه السمات: الصدق الواقعي والصدق الفني، الأمانة التعبيرية عن وجدان الأديب ومشاعره، والالتزام بالتصوّر الإسلامي في الفكر والسلوك وحيوية الشكل الفني للتجربة الشعرية، جاءت هذه النماذج من شعر الجهاد ممثّلة لأصالة الأدب الإسلامي.

## الفصل الثاني

# الفُروسيَّة الإسلاميَّة

شهدت ميادين القتال في الفتوحات الإسلامية بطولات نادرة، استعذب فيها المجاهدون لذة النصر في تقويض دعائم الدول التي وقفت أمام تيار الدعوة الإسلامية، مكابِرة في صَلَف وغرور شرق الجزيرة وغربها وشمالها وجنوبها الغربي، وتبرز في هذه الاتجاهات أمام الباحث أيامٌ نيّرة ووقائع خالدة، ومعارك ضارية، منها على سبيل المثال يوم الحيرة، ويوم ذات العيون، ويوم عير التمر، ويوم دومة الجندل، ويوم نهاوند، ويوم جلولاء، ومعركة القادسية ومعركة اليرموك.

والمجاهدون هم الفرسان الشعراء في هذه المعارك، وشعرهم هو الصورة التي ترِفُّ فيها مناظر القتال والصراع ومجالدة أعداء الله، وتتلألأ فيها نفوسهم بانفعالاتها المتباينة، وهذه مزية لهذا الشعر عن غيره من شعر الصراع الحربي في عصور الفتوحات، إذ جاء حديث الشعراء فيها مدحاً للقادة الذين يخوضون القتال، وتصويراً لمعاركهم وبطولاتهم وفرق بين مَن يعيش الصراع بنفسه ويجلّيه بموهبته وبين مَن يتحدث عنه حديث المُشاهِد أو السامع فدرجة الانفعال ليست واحدة في الجهتين، ولا الغاية من قول الشعر متكافئة في الحالتين.

والفارق المميِّز للفروسية الإسلامية عن الفروسية الجاهلية، أن الدعوة إلى الله هي المبدأ والمآل الذي يقاتل له الفرسان، والمجال الذي يصولون فيه، فغدت الفروسية بذلك مظهراً من المظاهر المقيدة بالدين في شمول أهدافه، وتعدّد غاياته، فالتصقت بالصدق وإيثار الجماعة المسلمة،

والتضحية في سبيل الله، والصبر على ما أصاب الفارس، احتساباً عند الله للحياة الآخرة؛ في حين ظلّت الفروسية الجاهلية مظهراً للفتوّة المطلقة التي اقتضتها طبيعة الحياة الجاهلية، بجانبيها الواقعي المتمثل في الحرب والإغارة والعدوان والإقبال على اللذة، والخلقي المرتبط بالمُثُل العليا من كرمٍ، ونجدة المستضعفين وإغاثتهم وإعانتهم، وقد جاءت نصوص الشعر الجاهلي ممثلة لهذين الجانبين أصدق تمثيل[1].

وتمجيد الشاعر المجاهد البطولة ومفاخرته بالشجاعة ومجاهرته بالإقدام واعتزازه بالتضحية، أحوال لا تخرج عن أُطُر التصور الإسلامي، لأنها لا تعدو أن تكون لوناً من ألوان الحديث بنعمة الله وفضله على المسلم، أن وفّقه للجهاد في سبيله وكتب له النصر على أعدائه، فالنيّة في ذلك معقودة على الإخلاص لله يحرسها صدق في الرواية واعتدال في الوصف من غير مساس بالحقائق المتعلقة بالموقف القتالي.

وقد جاءت المفاخرة في قول الرسول ﷺ في قتاله وجهاده للمشركين في غزوة حُنين: «أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطّلب»، وقد فخر علي بن أبي طالب رضي الله عنه حين خرج له مَرْحَب صاحب الحصن في معركة خيبر قائلاً:

قد علمت خيبر أني مَرْحَب ... شاكي السلاح بكل مجرب
أطعن أحياناً وحيناً أضرب ... إذا الليوث أقبلت تَحَرَّب
كان حماي للحمى لا يقرب

فقال علي رضي الله عنه مفاخراً ومتحدياً:

أنا الذي سَمَّتْنِي أمِّي حَيْدَره ... أكيلكم بالسيف كيل السنْدَرَهْ
لَيْثٌ بغابات شَديدٌ قَسْوَرَه[2]

وأوضح من ذلك كله أن أبا دجانة كان رجلاً شجاعاً يختال عند الحرب إذا كانت، وقد أقرّ الرسول عليه الصلاة والسلام فِعْلَهُ يوم أُحُد حين

(١) انظر الفروسية في الشعر الجاهلي د. نوري حمودي القيسي ص ٢٤ ـ ٣٩.
(٢) تاريخ الطبري جـ ٣/١٢.

أخذ السيف من رسول الله بحقه على أن يضرب به العدو حتى ينحني، ثم عصب رأسه وراح يتبختر بين الصفوف، فقال النبي عليه الصلاة والسلام حين رأى أبا دجانة: «إنها لمشية يبغضها الله إلا في مثل هذا الموطن»[1].

ومعروف أن الجهاد مواجهة جماعية يقف فيها الكلُّ مواجهاً للكل، ويتلاحم الجمع فيه بالجمع، وتغيب حركة الفرد في موج متدافع من البشر كرّاً وفرّاً وإقبالاً وتحيّزاً إلى فئة وتحرّفاً لقتال، وتضحي المهارة الفردية فنّاً غير منظور بوضوح، أو لوناً غير مميز في لوحة ممتزجة الألوان، وعلى الرغم من ذلك فإن طرب النصر وفرحة إدراكه كانا يحملان المجاهدين في هدأة الليل أو عند قيلولة النهار على الإصاخة لرغائب النفس في الاعتداد والإغارة والإقدام، وعلى الإصغاء لهمس المشاعر الراغبة في الاعتزاز بمواقف البطولة والشجاعة.

وجاءت أنغام البطولة هذه في شعر المجاهدين فردية الصوت تُعنى بالفرد وتتغنى ببطولته، أو جماعية تحدّث عن جماعة المسلمين وتمجِّد تكافؤهم، أو قبلية تحكي جهاد قبيلة مسلمة من أجل رِفعة الإسلام وسيادته. وفي هذه الميادين جَرَت الفروسية في شعر الفتوح الإسلامية، ويمكن تناولها من خلال اتجاهين واضحين؛ الاتجاه الفردي، والاتجاه الجماعي.

## أولاً: الفروسيّة الفرديّة:

- ١ -

وتعدُّ قصيدة عروة زيد الخيل[2] في معركة نهاوند نموذجاً فذّاً للبطولة الإسلامية، بأبعادها العسكرية والنفسية، يقول عروة[3]:

---

(١) سيرة ابن هشام ٣/٨٤٥.

(٢) عروة بن زيد الخيل الطائي صحابي مشهور، وقد شهد مع أبيه بعض الحروب في الجاهلية، والظاهر أنه اجتمع بالنبي ﷺ، وأنشد له المرزباني في شهوده القادسية شعراً:

برزت لأهل القادسية مُعْلَمًا ... وما كل من يغشى الكريهة يُعْلم

وقيل إنه عاش إلى خلافة علي وشهد معه صفين (الإصابة جـ٦/٤١٤ - ٤١٥).

(٣) الأخبار الطوال ص ١٣٨.

أَلَا طَرَقَتْ رَحْلي وقد نَامَ صُحْبَتِي ... بإيوَانِ شِيرينَ المُزَخْـرَفِ خُلَّتِي
وَلَوْ شَهِدَتْ يَوْمَي جَلُولَاءَ حَرْبَنا ... وَيَوْمَ نَهَاوَنْدَ المَهُولَ اسْتَهَلَّتِ[1]
إذاً لَرَأَتْ ضَرْبَ امرىءٍ غَيْرِ خَامِلٍ ... مُجيدٍ بِطَعْنِ الرُّمْحِ أَرْوَعَ مِصْلَتِ[2]
ولمَّا دَعَوْا يا عُرْوَةَ بنَ مُهَلْهَـلٍ ... ضَرَبْتُ جُمُوعَ الفُرْسِ حتى تَوَلَّتِ
دَفَعْتُ عليهم رَحْلَتِي وفَـوَارِسِي ... وَجَرَّدْتُ سَيْفِي فيهم ثُمَّ أَلَّتِي[3]
وَكَمْ من عَـدُوٍّ أَشْـوَسَ مُتَمَـرِّدٍ ... عليه بخَيْلي في الهياجِ أَظَلَّتِ[4]
وَكَمْ كُـرْبَـةٍ فَـرَّجْتُهـا وكَــريهَـةٍ ... شَدَدْتُ لها أَزْرِي إلى أَنْ تَجَلَّتِ[5]
وقد أَضْحَتِ الدُّنيا لديّ ذَميمَةً ... وَسَلَّيْتُ عنها النَّفْسَ حَتَّى تَسَلَّتِ
وأصبح هَمِّي في الجِهادِ وَنِيَّتِي ... فَـلِلَّهِ نَـفْسٌ أَدْبَــرَتْ وَتَــوَلَّـتِ
فلا ثَرْوَةَ الدنيا نُـريدُ اكتِسَـابَهَا ... أَلَا إنَّها عن وَفْرِها قد تَخلَّتِ[6]
وماذا أُرَجِّي من كُنوز جَمَعْتُهـا ... وهَذي المنايا شُرَّعاً قد أطَلَّتِ[7]

وصورة الفارس المسلم في هذه الأبيات تُطالِعنا بأبعادها المختلفة من خلال محاور ثلاثة الأول الودّ والوفاء، والثاني مهارة القتال، والثالث: التحوّل الفكري.

ففي المحور الأول يُبدي عروة رغبته، ويبيّن عن أمنيته في أن يَرِفّ طيف زوجته عليه في هدأة الليل في إيوان سيرين المزخرف بالجمال الحافل بالبهجة.

وفي المحور الثاني يروي لنا عروة ألواناً من مواقف الجهاد التي كان له

---

(١) استهلت: أشرقت فرحاً.
(٢) الأروع: الجميل الوجه الذي يعجبك حسنه المهيب في منظره، والمصلت: الماضي في الأمور.
(٣) جرّد السيف: سَلّه، والألّة: الحربة التي في نصلها عِرَض.
(٤) الأشوس: المتكبر، والمتمرد: الذي عتا وطغى.
(٥) الأزر: القوّة والشدّة وهي مجاز عن الظهر.
(٦) الوفر: المال الكثير الواسع.
(٧) شرّع: رافعة رؤوسها.

فيها دور بطولي واضح، ومن خلال هـذه المواقف يـرسم أبعاد شجـاعته ومهارته.

وفي المحور الثالث يتحول الفارس عن الدنيا إلى الآخرة، ويعلّق همّه وعزيمته في الجهاد ونشر الدعوة.

وفي هذه المحاور الثلاثة التي تتلاحم وتتآزر في وحدة القصيدة الفنية والفكرية، نلتقي بالبطولة الإسلامية وسماتها المغايرة للفتوّة العربية، التي حدد أنماطها الشعراء العرب في الجاهلية.

أما بيان ذلك وتفصيله فهو كما يلي:

في المحور الأول نلتقي في قصيدة عروة مع كمال التعاطف بالودّ والوفاء إذ يظهر رغبته في استحضار زوجته لتشاركه نشوة النصر وطربه، ولتستمع بالحضارة المادية الفارسية في فن العمارة والزخرفة الماثلة في إيوان سيرين زوجة كسرى.

ومع التسليم بأن طروق الطيف أمر قصده الشعراء في قصائدهم، خاصة شعراء الحرب إلا أن هذا الطروق وإن كان موافقاً في مبناه لقصائد الشعر الحربي عند العرب إلا أن فيه تغايراً في معناه ومضمونه، لأنه هنا طيف مصون، حرص الشاعر على ستره وإخفائه عن صحبه على الرغم من أنه غير مرئي إلا لمزوره، وما هذا الحرص إلا لأن هذا الطيف طيف الزوجة.

وطبيعة العلاقة الوثيقة التي تربط الزوجين هي التي تحمل الرجل على الاستئناس بشهادة زوجته في صفة الشجاعة التي قد تكون من الخفاء بحيث لا تبين إلا لها كما أفاد ذلك عبد يغوث الحارثي في قوله:

وتضحـك مني شيخـة عبشميـة ... كـأن لم ترَ قبـلي أسيـراً يمـانيـاً
وقد علمت عرسي مليكـة أنني ... أنـا الليث معدوّاً عليـه وعاديـاً

وتمنّي عروة شهود زوجته معاركه التي خاضها مُبلياً البلاء الحسن، وإن لم يخرج عن حدود هذا الإطار النفسي، من حرص الرجل على أن يظل في عين زوجته معجباً شجاعاً، إلا أن حضور التصوّر الإسلامي في هذا التمنّي

يظل ملحوظاً في الحفاظ على مودّة الزوجة والوفاء لها في حضورها أو غيابها، والالتزام بأن يظل الاثنان يؤثر كلٌّ منهما الآخر في أمور الدنيا أو الآخرة.

زِد على ذلك أن الشاعر يؤكد في هذا الأسلوب على مبدأ مشاركة المرأة في الصراع الإسلامي للباطل فكرياً أو شعورياً أوجسمياً، ولا يجوز أن تظل بعيدةً عن الحضور فيه، ولذلك كانت رغبة الشاعر في أن تقاسمه زوجته هذه الفرحة الغامرة بالنصر، لترى الحضارة الفارسية المادية، ذات العراقة والمهارة في رمزها الفني (إيوان سيرين المزخرف) كيف أحاط المسلمون بها، وأجهضوا دعائمها، وأفرغوا قوتها، وحطّموا صلف كبرياء الفرس في وقوفهم المتحدي للمدّ الإسلامي الدعي إلى الله، المُخرِج الناس من عبادة الناس إلى عبادة رب الناس.

ووحّد عروة زيد الخيل في هذا التمنيٍّ بين مشاعره ومشاعر زوجته تجاه الصراع الإسلامي الفارسي، إذ خلع على زوجته فرحته وانفعالـه، وأمله واستبشاره بالنصر الشامل بعد مكابدة يوميّ جلولاء ونهاوند:

ولو شهدت يوميّ جلولاء حربنا    ويـوم نهاونـد المهـول استهلّت

وإذا ارتضينا هذا الفهم فإن من غير المقبول أن يكون ذكر الشعراء للمرأة في مطلع قصيدة الحرب قصداً لتملّك قلبها بما تشاهده من الشجاعة والبسالة، إذا لم يملكوها بجمال الجسوم ووسامة الوجوه[1] ذلـك أن هذا التفسير إن صحّ على قطري بن الفجاءة أو غيره ممّن لم يوهبوا جمال الشكل ووسامة المنظر، فإنه لا يطّرد على غيرهم.

وفي المحور الثاني: حكاية فيها إضمار حدثي لكثير من الوقائع التي شهدها عروة زيد الخيل مجاهداً في سبيل الله. من ذلك استجابته السريعة في نجدة إخوانه المجاهدين في موقعتي نهاوند وجلولاء حين أوقعهم الفرس في مضائق حربية، وسيطرته التامة بخيله في معارك كثيرة على أعدائه ممن كان فيهم جرأة وشدّة وشراسة، وتفريجه الكربات التي كان يقع فيها صحبه من المقاتلين.

---

(١) شعر الحرب في أدب العرب، د. زكي المحاسني ص ٧١.

وفي هذه اللقطات السريعة الموجزة بوحٌ واضح، ودلالة غير خافية على شجاعته وشدة بأسه وكفايته القتالية، ومهارته العراكية، فضلاً عن صفاته من النشاط وسرعة الحركة والذكاء في الضراب، وإجادة الطعن بالرمح والضرب بالسيف التي ركزها في قوله:

إذاً لرأت ضرب امرىء غير خامل مجيد بطعن الرمح أروع مصلَت

وغير خافٍ أن عروة زيد الخيل مَرَّ سريعاً بهذه التقريرية المباشرة للصفات التي فيما يبدو لم تكن تهمّه بالقدر الذي أهمّه التركيز على مواقفه البطولية في تفريج الكربات، ولذلك كان الإيجاز والتكثيف في تناول الصفات هذه، والإفاضة والتفصيل في عرض المواقف الأخرى، على أن هذه الصفات المكثفة تتلاحم بدلالات المواقف البطولية، إذ أن سرعة الحركة والمهارة في استعمال أدوات القتال هي المبادىء الأساسية التي تقوم عليها مواقف البطولة ونماذجها التي عرض لها.

إلا أن فرقاً بيّناً في الاختصاص بين هذه الصفات التي هي المبادىء الأولية في القتال وبين البسالة في تفريج الكربات، فمبادىء القتال من إجادة الطعن والضرب وغير ذلك مما يلتقي عندها الكثير من المقاتلين، أما تفريج الكربات وتنفيس الشدائد فذلك التفرّد الذي أراده والاختصاص الذي أحبّ تمجيده في بطولته؛ لما فيه من معاناة ركوب المخاطر، وتحمّل الشدائد.

وهذا الاختصاص عند عروة زيد الخيل طبيعة، لا مصادفة أو تكراراً محدوداً بعددٍ من الوقائع، فكثيرة هي الغارات التي خاضها، وعديدة هي الشدائد التي جرّد نفسه لتفريجها «وكم من عدوٍّ أشوس . . . وكم كربة فرجتها وكريهة . . .».

وقد أفرغ الشاعر حماسته واعتداده بذاته من خلال الترداد الصوتي المتلاحق في ضمير الذات الصريح في: ضربت، جرّدت، دفعت، فرّجت، شددت، رحلتي، فوارسي، ألّتي، خيلي، أزري، بيتي. وعلى الرغم من دلالة هذا الترداد على الغنائية الذاتية، إلا أننا لا نستطيع أن نعرّيها من التلاحم

بالجماعة التي جاء التعبير عنها بصيغ الجمع «فوارسي» و«خيلي»، التي ندرك فيها المعادل الموضوعي للجموح الذاتي في الحماسة؛ إذ يقربها من الصدق ويعطفها عطفاً رفيقاً إليه.

غير أن هذه الفروسية لا تلقِ بالاً إلى واسطتها ووسيلتها من الخيل التي هي معقود بنواصيها الخير والأجر والمغنم فيما أخبر الرسول عليه الصلاة والسلام، فقد مرّ الشاعر بها مروراً سريعاً «دفعت عليهم رحلتي وفوارسي» و«عليه بخيلي في الهياج أظلّت» ولكن الفارس هو محطّ العناية والرعاية في هذه الفروسية؛ ولذلك كان مدار الحديث حوله، وكان التفصيل في أفعاله وأعماله، وما ذلك إن أردنا التعليل إلا لأن المجاهد المقاتل هو الأساس والفيصل في حسم المواقف، خاصة أن الإسلام يعنى بتربية المقاتل تربية ربّانية تحمله على أن يحسب لكل حركة يتخذها أو ضربة يتحملها الجزاء إن كانت في سبيل الله أو العقاب إن كانت في غير ذلك. ولا يعني هذا أن الإسلام لا يعنى بالأداة القتالية، ولكنه يعنى بمن يحمل هذه الأداة؛ لأنه المحرِّك الفاعل والموجِّه النابه، فأدوات القتال قد يلتقي في حملها جميع الناس ولكن التمايز إنما يكون بين مقاتل ومقاتل.

إن السلاح جميع الناس تحمله     وليس كل ذوات المخلب السبع

ولعلّ ما يؤيد ما نحن بصدده تفسير الرسول عليه السلام القوة بالرمي في قوله تعالى: ﴿وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة﴾ إذ قال: «ألا إن القوة الرمي، ألا إن القوة الرمي»، وقد أخبر الرسول عليه الصلاة والسلام أن الرمي أحبّ إليه من الركوب، فدلّ على أنه أفضل منه[1]، وقد دعا كذلك للرماة، فقال لسعد بن أبي وقاص: «اللهمّ سدّد رميه»[2]، وصحّ عنه من الوعيد في نسيان الرمي ما لم يجيء مثله في ترك الركوب[3].

وهذا فارق مميز كذلك بين الفروسية الإسلامية والفروسية الجاهلية،

---

(١) الفروسية لابن القيّم الجوزية ص ١٣.

(٢) الفروسية ص ١٤.

(٣) الفروسية ص ١٥.

فالمعاركون الجاهليون يولون الفرس أهمية كبيرة[1]، بل يفسحون لـه دوراً واضحاً في القتال وفي الشعر لأنهّم يتوصلون بمكانته وتصوير معاناته إلى إثارة الإعجاب بشدة بأس فارسه، فعامر بن الطفيل الكلاني يصف معاناة فرسه بقوله[2]:

أكُـرّ عَلَيْهِمْ دَعْلَجـاً ولَبَـانُـهُ إذا ما اشتكَى وَقْعَ الرِّمَاحِ تَحَمْحَمَـا

وعمرو بن معديكرب يصف الخيل في انحرافها عن الطعن[3]:

ولمّـا رأيتُ الخَيْلَ زُوراً كـأنَّها جَداولُ زَرْعٍ أُرْسلتْ فاسبطرَّتِ

أما عنترة فإنه يحدّث عن شدة ما أصاب فرسه ويفسح لذلك في معلقته مجالاً للتفصيل فيقول[4]:

لمّـا رأيتُ القومَ أقبـلَ جَمْعُهم يَتَـذامَـرونَ كَـرَرتُ غَيْـرَ مُـذَمَّم
يـدعون عَنْتَـرَ والـرمـاحُ كـأنَهـا أَشْـطَانُ بِئْـرٍ في لَبَـانِ الأَدْهَمِ
مَـا زلت أَرمِيهم بِثُغْـرَةِ نحـره ولَبَـانـه حتى تسربـل بـالـدَّمِ
وازوَرَّ من وَقْــعِ القَنَـا بلَبَــانِـهِ وشكـا إليّ بعَبْـرَةٍ وَتَحَمْـحُمِ
لَو كَانَ يدري مَا المحاوَرَة اشْتَكى أو كَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلام مكلِّمي
والخيـل تَقتحم الجنـا رعـوابـاً مـا بين شَيْظَمـةٍ وَأَجْرَدَ شيـظم

ولا شك أن تصوير الخيل على هذا النحو في الفروسية الجاهلية فيه جمال فني، وعطف لحسّ المعاناة الذي من شأنه أن يضفي حيوية في المبنى وإثارة في المعنى على حدٍّ سواء، بما يدل على شدة اصطبار الفارس دلالة تعبيرية، لا دلالة تقريرية.

وفروسية المسلم وشجاعته وقوة بأسه نعم إلهَية يستثمرها في النفع والخير

---

(١) انظر شعر الحرب في العصر الجاهلي د. علي الجندي جـ ١/٩١ـ ١٠٩.
(٢) ديوان عامر بن الطفيل تحقيق كرم بستاني، ط. دار صادر ١٩٦٣ ص ١٣٤.
(٣) شعر عمرو بن معد يكرب جمع وتحقيق مطاع الطرابيشي ، ط. دمشق ١٩٧٤.
(٤) ديوان عنترة تحقيق محمد سعيد مولوي ، ط. المكتب الإسلامي ١٩٧٠ ص ٢١٦ ـ ٢١٨.

وزيادة الأجر وتكثير الثواب، وأيّ ثواب أعظـم من تفريج الكُرَب، التي يفرّج الله بها عن فاعلها كربة من كرب يوم القيامة، ولذلك كان توجيه أبعاد الفروسية عند عروة في سبيل جماعة المسلمين، بتخفيف مكابدتهم، وتفريج كرائه القتال عنهم، وهذا التوجيه ترجمة واضحـة عن الإحساس بجمـاعة المسلمين والانتماء إليهم والارتباط بهم في شدّتهم ورخائهم. وهو اتجاه ملحوظ في الفروسية الجاهلية إلا أن جهة التعلّق بينهما مختلفة تماماً، ألا ترى إلى قول عنترة:

يـدعـون عنـتر والـرمـاح كـأنها ... أشـطان بئـر في لَبَـانِ الأدهم
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمهـا ... قيل الفوارس ويـك عنتر قـدّم

فقد «جعل أمرهم بالتقدم شفاء لنفسه، لما ينال في تقدّمه من الظفر بأعدائه، ولما يكتسب بذلك من الرفعة وعلوّ المنزلة»[1].

وعلى الرغم من أن عروة قدّم لقطات سريعة دالّة على فروسيته، فقد خَلَت من الصورة المفصلة المشاهد التي يقدّمها البطل شريحة مجسدة لقوة بأسه، مشخِّصة لشدة فتكه، كما هـو الحال في تناول البطولـة في الشعر الجاهلي، وخير ما يمثله قول عنترة[2]:

وحَليلِ غـانيـةٍ تـركتُ مُجـدَّلاً ... تمكُـو فريصته كشِـدق الأعلمِ
سبقت يداي له بعـاجل طعنـةٍ ... ورَشَـاشِ نافـذة كلونِ العنـدمِ
وَمُدَجَّـج كـره الكُمـاةُ نـزالـه ... لا مُمْعِنٍ هــرباً ولا مستسلمِ
جادت يَدَايَ له بِعاجـلِ طعنةٍ ... بمثقفٍ صَـدْق الكُعوب مُقَـوَّمِ
برحيبةِ الفَـرْغين يهدي جـرسها ... بالليل مُعْتَسَّ الـذئاب الضُّـرَّمِ
فشككتُ بـالرُّمـح الأصمِّ ثيابـه ... ليس الكريمُ على القَنَا بمحرَّمِ
فتـركتـه جــزر السبـاع ينشـنـه ... مـا بين قلّة رأســه والمِعْصَمِ

لأن جهة القصد في الفروسية الإسلامية غيرها في الفروسية الجاهلية،

(١) شرح ديوان عنترة للأعلم الشنتمري ص ٢١٩.
(٢) شرح القصائد السبع الطوال ص ٣٤٠ ـ ٤٤٧ وديوان عنترة ٢٠٧ ـ ٢١٠.

فإظهار الشجاعة والإبانة عن مهارة الفتك مرصود عند الجاهلي لغرض دنيوي ذاتي؛ عربوناً لمحبة،أو تأكيداً لشرف، أو رياء لمقولة، أو ردّاً على كيد أو غير ذلك من مقاصد الدنيا وغاياتها، أما الفارس المسلم فرضى الله عنده المبتدأ والغاية والوصول إلى ذلك لا يكون بالرياء والمكابرة والمظاهرة، بل بصدق النيّة وإخلاص العمل لله بالشهادة في سبيله، وهو ما أكده عروة في قوله:

فـأصبـح هَمِّي في الجهـاد ونيتي    فَلِلّـهِ نـفسي أدبـرت وتـولّـتِ

وترك هذا أثراً بيّناً في بناء البطولة الجاهلية على المبالغة والتشفّي، وقيام الفروسية الإسلامية على الصدق الخلقي المطابق للصدق الفني في قَوَامَة التناول واعتداله.

ومن تمام الحديث عن فروسية عروة زيد الخيل في هذا المحور، أن نقف عند جانب على قدرٍ من الأهمية في شخصية الفارس المسلم، ذلك هو الصدق والأمانة في الرواية، فعروة الذي كان في موقع قيادي في معركتي نهاوند وجلولاء لـم يحمله الظفر على الامتلاء بنفسه والإعجاب بها وإنكار فضل أهل الفضل في هذا النصر.

إن النصر في ساحات القتال ليس من صُنع الفرد، ولا من مهارة القائد وشجاعته وحده بل هو بعد توفيق الله من تلاحم القائد بجنده، وتعاضد السواعد، وامتزاج الدماء. . قد يكون للقائد دوره الذي لا مجال لإنكاره في الدراية والمهارة والتخطيط والتوجيه وبثّ الحماسة وبعث الحمية في جنده، لكن ذلك كُله لا ينبغي بحال أن يلغي تضحية المقاتلين بأن ينسب النصر إلى الفرد، وأن يتغنى الفرد به على أنه من صُنعِهِ.

وعلى ذلك جاءت إشارات عروة زيد الخيل إلى «الفوارس» التي دفعها فاندفعت معه في تفريج الكروب، وإلى الخيل «بخيلي» التي احتوت قتال الأعداء فأظلّتهم بقوتها وسيطرتها هذه الإشارات الدّالة على النَّصَفِ وكريم خلق الفارس المسلم في الصدق وإحقاق الحق لأهله.

أما المحور الثالث: فهو أوضح مميِّز للفروسية الإسلامية، لأنه يكشف

عن الأبعاد النفسية للفارس المسلم، فالشاعر يحدّثنا وهو في قمة النصر ونشوته عن حسّه الدفين وشعوره الخفي نحو الدنيا، إنه رافض لها، زاهد فيها، تبدو في ناظريه ذميمة قبيحة، إن قلبه معلّق بالجهاد ونفسه منصرفة إليه، فلا قيمة لمال أو ثروة، ما دام الموت ملحّاً في إطلالته، فعروة زيد الخيل أخذ بالعزم إذ ألزم نفسه بفروسية الدفع لا بفروسية الطلب، على الرغم من قيام الفروسية الإسلامية عليهما معاً[1].

تلك هي شخصية الفارس المسلم، النصر لا يفقدها اتّزانها أو التزامها بالخطة الإسلامية في التعامل مع الحياة بكل ما فيها، فصوت الآخرة هو الصوت الأقوى في نفس الفارس، وداعي الله في الجهاد أجدر نداءً بالتلبية؛ أما الثروة، ومباهج الدنيا، فهي متع زائلة لا مكان لها في هذه النفس الفتيّة العامرة بذكر الله.

وهذا التحوّل النفسي جزء أصيل في كيان الفارس المسلم يكسبه له ميدان الجهاد والعراك فيغدو معنيّاً بالبيعة الرابحة في قول الله عزّ وجلّ: ﴿إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة يقاتلون في سبيل الله فَيَقْتُلُون وَيُقْتَلُون وعداً عليه حقاً في التوراة والإنجيل والقرآن، ومن أوفى بعهده من الله، فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به، وذلك هو الفوز العظيم»[2].

فلا يبدو هذا التحوّل عن الحياة بمباهجها إذن غريباً، ولا يعني إطلاقاً ذكر الموت في مجال النصر والنشوة نزعة تشاؤمية تغلّف نفس الفارس المسلم، خاصة أن الطرب لا يبعث إلا الطرب، والحزن لا يبعثه الطرب إلا في نفس هذه نزعتها.

لأن الموت عند المسلم حقيقة لا خيال، وبذكره تصفو النفس وتستقيم، بل إن الإكثار من ذكر هادم اللذات ضرورة تقتضيها القوامة والاعتدال في الإقبال على الدنيا، وعلى ذلك فذكر الموت في مجال البهجة (الكنوز والنصر)

---

(١) الفروسية لابن القيّم الجوزية ص ٢٩.
(٢) سورة التوبة آية: ١١١.

تفاؤل بقرب لقـاء الله وأمل بنيل رضوانه، فالكنوز تصبح بلا معنى عند من يحمل هذا التصور؛ لأنها مشغلة عن الأوكد، وملهاة دون الأوجب، فهي تحجبه عن الوظيفة الحقيقية للإنسان في الأرض.

وقد تعلّم المجاهدون من دستورهم العظيم كيف يتلقّون النصر، وكيف يتصرفون معه، إذ يقول تبارك وتعالى: ﴿ إذا جاء نصر الله والفتح، ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجاً، فسبّح بحمدِ ربّك واستغفره إنه كان توّاباً ﴾ فالنصر مذكِّر بالله، ومعبّر إلى حمد المنعم المتفضّل به، ومجال للرحمة والمغفرة، فهو الميدان الذي يوطّد الصلة بين العبد وربه، وهو ميدان تبدو فيه الواقعية الإسلامية في الاحتفال بالنصر، وإظهار الفرح، والتي تخلّف وراءها الواقعية الجاهلية في هذا المجال من البطش والانتقام والانغماس في المنكرات والمعاصي، فعلى الرغم من توحّـد الأسلوب بينهما والمتمثّـل في الشجاعـة والتضحية وإنكار الذات، فإن التباين لا يخفى وضوحه، لأن الأسس التي يقوم عليها الأسلوب مختلفة من حيث الرؤية والإحساس.

- ٢ -

وإذا كنّا قد عرفنا مجال الفروسية في مشاهد سريعة دالّة على شخصية الفارس المسلم في قصيدة عروة زيد الخيل، فإننا نجد عبد الله بن سَبْرَة[١] يعرض مشهداً قصصياً متكامل الأبعاد الفنية في نِزَاله لأرطبون الـروم إذ يقول[٢]:

وَيْلُ أمِّ جارٍ غداة الروع فارقني ... أهْوِن عليَّ به إذ بان فانقطعا[٣]

---

(١) عبد الله بن سبرة الجرشي: شاعر فارس، شهد الجسر في فتوح العراق، وكان أحد فتّاك العرب في الجاهلية والإسلام، وهـو منسوب إلى جـرش وهو مـوضع بـاليمن. (الإصابـة ٢٤٥/٧).

(٢) الأمالي للقالي جـ ٤٧/١ ـ ٤٨، عيون الأخبار جـ ١٩٢/١.

(٣) غداة الروع: يوم المعركة، والروع الخوف، وهو من لوازمها.

يُمْنَى يدِيَّ غدت مني مفارقة لم أستطع يوم فِلْطَاس لها تبعا[1]

وما ضَنِنْتُ عليها أن أُصاحبها لقد حَرَصْتُ على أن نستريح معا

وَقَائلٍ غاب عن شأني وقائلةٍ هلاّ اجتنبت عدوّ الله إذ صُرعا

وكيف أركبه يسعى بِمُنْصُلِه نحوي وأعجز عنه بعدما وقعا[2]

ما كان ذلك يوم الروع من خُلقي ولو تقارب مني الموت فاكْتَنَعا[2]

ويلُ أمِّه فارساً أجْلَت عشِيرتُهُ حامى وقد ضيعوا الأحساب فارتجعا[3]

يمشي إلى مستميتٍ مِثْلِهِ بَطَلٍ حتى إذا أُمْكَنَا سَيْفَيْهما امتَصَعَا[4]

كلٌّ يَنوءُ بماضي الحدِّ ذي شُطَبٍ جَلَّى الصَّياقلُ عن ذَرِّيِّه الطَّبَعَا[5]

حاسيته الموت حتى اشتفّ آخره فما استكان لما لاقى ولا جزعا[6]

كأن لِمَّتَه هداب مُخْمَلَةٍ أحمُّ أزرق لم يَشْمَط وقد صَلِعا[7]

فإن يكن أرطبون الروم قَطَّعَها فقد تركت بها أوصاله قطعا [8]

وإن يكن أرطبون الروم قَطَّعَها فإن فيها بحمد الله منتفعا

بنانتين وجذموراً أقيم بها صدر القناة إذا ما آنسوا فزعا [9]

وعلى الرغم من أن القدماء عدّوا القصيدة من شؤون الرثاء وسلكوها

---

(١) يوم خلطاس: اليوم الذي نازل فيه عبد الله الأرطبون، وفِلْطَاس: موضع ببلاد الروم (معجم ما استعجم ٢/٥٠٨).

(٢) أركبه: أقهره ويروى أتركه، والمنصل السيف. اكتنعا: دنا.

(٣) أجلت عشيرته: جَلَت وارتحلت، وضياع الأحساب كنى بها عن التشتّت والتفرّق. وارتجعا: كرّ ثانية.

(٤) أمكنا سيفيهما: تلاقى السيفان بتقاطع. . عبّر بذلك عن تكافؤ القوة، امتصعا: بعدا.

(٥) ينوء: يحمل، الشطب: طرائق السيف في متنه، الصياقل: المختصّون بإعداد السيوف من الحدادين، ذري السيف: تلألؤه وإشراقه، الطبعا: الوسخ الشديد من الصدأ.

(٦) حاسيته: سقيته، اشتفّ: شرب بتلذّذ، استكان: ذلّ، والجزع: الخوف.

(٧) اللمّة: الشعر إذا تجاوز شحمة الأذن، هداب المخمل: الوبر الذي يكون في أطرافه، الأصمّ: الأدهم الأسود.

(٨) الأرطبون: هو أرطيانوس الرومي.

(٩) الجذمور: الأصل.

في غرضه[1]، وأن الباحثين المحدثين أضافوا لها ميزة إذ نصّوا على أنها لون من ألوان الرثاء الذي لم يعرفه الأدب العربي من قبل[2]، فإننا نحسب أن القصيدة مجال خصب للتغنّي بالبطولة، والحديث عن الفروسية، وما اليد المقطوعة في هذه القصيدة إلا محور اتكأ عليه الشاعر في بناء أبعاد هذه القصيدة الفكرية والفنية. ولتوضيح ذلك فإننا نميل إلى تناول ذلك من خلال مرتكزات ثلاثة: الأول الفقد والثاني النزال والثالث الفداء.

**أولاً: الفقد:**

وفي هذا الجزء من القصيدة يعرض عبد الله بن سَبْرَة الجرشي لمشاعره النفسية وقد رأى يده اليمنى مقطوعة، وهي الأداة الماهرة، الفاعلة في الدفاع عن الإسلام وقتال أعداء الدين ؛ إلا أن ذلك كان هيّناً في نفسه، لأنه احتسبها في سبيل الله ، لكنه حزين لا لفراق اليد، وإنما لتأخر الشهادة عنه، التي حرص عليها حرصاً شديداً حمله على سلوك السبيل المنهية إليها، وما نزال الأرطبون إلا مظهر من مظاهر هذا الحرص الراغب من هذه الحسنى التي هي المَعْبَرُ إلى الحسنى الأخرى من النصر.

إن أمل الظفر بالشهادة وامتلاء النفس به الذي أحبطه قطع اليد المفاجىء، لم يكن ليأتي على طمأنينة الرضى بحكم الله والتسليم بقضائه ، لأن التمني والسعي هدف وأسلوب في منهج متكامل، ثابت في طرف ومتغير في طرف آخر. فالشهادة هدف المؤمن وغايته إلا أنها ثابتة بقدر الله، والسعي بالبذل أسلوب متغيّر متجدد، وليس من شأن الأسلوب أن يغيّر من ثبات الهدف واستقراره بقدر ما يرمي إلى الوصول إليه وتحقيقه.

ولا جمود بين الثبات والتغيُّر في هذا المنهج، لأن الدأب في السعي يضفي على الغاية تجدداً، وعلى الأسلوب حركة، وبين التجدّد والحركة يقع

---

(١) انظر الأمالي ١/٤٧.

(٢) شعر الفتوح الإسلامية د. نعمان القاضي ص٢٥١، ودراسات في الأدب الإسلامي د. سامي مكي العاني ص١٤٢، ومن أدب الدعوة الإسلامية د. عباس الجراري ص ٩٠.

نماء الأجر وثراء الجزاء سواء أصابت حركة الأسلوب الغاية أم لم تصِبْها.

ويأتي تعبير الشاعر في القصيدة متمشياً مع هذا التصور، متناسباً مع مفهومه، وذلك في قوله (لم أستطع لها تبعاً) وقوله (وما ضننت عليها أن أصاحبها) (لقد حرصت على أن نستريح معاً). على أن التعبير الأخير فيه التفات إلى غاية المسلم لأن «راحة المؤمن بلقاء ربه».

فالعجز عن الاتباع والبذل مع الحرص على التحقق، ومعاناة القتال في سبيل تذوق راحة الرضى.. كل ذلك تعبير عن كمال التسليم ومطلق الانقياد، وغاية الطاعة للحكم المغيّب بقدر الله.

ولنا أن نعدَّ هذا الفكر الذي طرحه الشاعر من خلال حديثه عن معاناة فقد اليد حديثاً نفسياً أو حواراً داخلياً، وهو مما أمره إلى القدر المقدّر فقدَّمه، أما ما كان أمره إلى سعي المرء واجتهاده بتقدير العقل وسيطرة الإرادة فأخّره، وقد أظهره في حوار خارجي قد يكون حقيقياً أو تجريدياً إذ يقول:

وقائل غاب عن شأني وقائلةٍ هلّا اجتنبت عدوّ الله إذ صُرعا
وكيف أركبه يسعى بمنصله نحوي وأعجز عنه بعدما وقعا[1]
ما كان ذلك يوم الروع من خلقي ولو تقارب مني الموت فاكتنعا

حقاً إن المقصود الأول من هذا الحوار دفع اللوم أو الحضّ على الترك (المفهوم من دخول هلّا على الفعل الماضي)، وبمعنى آخر نفي القطع لو حدث الاجتناب، على أن التمنِّي ملحوظ في معنى التحضيض (بهلّا).

ونستطيع أن نسند هذاالحوار إلى أنه متسلل من (اللاوعي) الباطن في ظل غيبة اليقظة والوعي، بفعل كثير من الهواجس التي تنشط في النفس باللوم والتعلّل بالتمنِّي (بلو) التي تفتح سلسلة من الأوهام التي لا نهاية لها. وقد يكون هذا الحوار متخيلاً لما سيكون عليه الحال بعد لقاء الصحب والأحباب، وقد يكون تجسيداً حقيقياً لما حدث، وفي أيٍّ من هذه الاتجاهات

---

(١) روى ابن قتيبة هذا البيت في ديوان الأخبار (جـ ١٩٢/١).

وكيف أتركه يمشي بمنصله نحوي وأجبن عنه بعدما وقعا

سلكت هذا الحوار، فإن صوت الشاعر الرافض يظل المدار الهام في هذه الأصوات المتحاورة.

ويجدر بنا قبل التوقّف عند صوت الشاعر الرافض أن نلتمس علّة الصوت اللائم (القائل والقائلة) ودلائل عرضه ونهيه، فقد ندركها في الحضّ على تجنّب الأرطبون الرومي بعد أن وقع صريعاً بعدم الاقتراب منه، وعلى ذلك فإن الأرطبون يكون قد قطع يد عبد الله بن سبرة من حلاوة الروح كما يقولون، وشدة وقع الصرع في نفسه، وذلك أمر لا غرابة في حدوثه إذ أنه مشهود في الحياة[1].

ويأتي ردّ عبد الله بن سبرة على ذلك من خلال أسلوب التقابل المتعجب كشفاً لصفات الفارس المسلم وأخلاقه، فقد قهر الأرطبون ساعياً متمكناً من سيفه، فمن العجز الابتعاد عنه بعد أن وقع صريعاً. وكأني بالشاعر أراد أن يؤكد على ركوبه للصراع ومعاناته حتى نهاية مداه، فالنصر قد لا يدركه المرء في بريقه الذي قد يلوح في بداية العراك، وإنما يدركه في جلاء حقيقة الصراع والقتال في النهاية حين يصمت السلاح، فلحظات النهاية في الصراع قد تكون حقيقة النصر فيها كامنة، وهذا ما أراد الشاعر التعبير عنه في البيت الذي يليه:

ما كان ذلك يوم الروع من خلقي ... ولو تقارب مني الموت فاكتنعا

فالثبات والإقدام والصبر مهما يكن الخطر قريباً فيها هي عدّة من يريد الظفر بالنصر أخيراً، وهي صفات هذا الفارس المسلم الذي أراد من خلال الحديث عنها أن يحدّث عن كيفية تحقّق جانب من النصر.

ولا سبيل في هذا المجال من النزال إلى العفو المتمكِّن بالمقدرة عليه، لأنَ النزال يعني عداوة لدودة بين موت ونجاة، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كل طرف في هذه العداوة يمثّل جماعته بأهدافها وأعدادها واستعدادها، وتربصها

---

(١) نقل ابن حجر العسقلاني عن المرزباني أن عبد الله صرع فارساً ودنا ليُجهِز عليه فحذفه بالسيف فقطع بعض أصابعه. (الإصابة جـ ٧/٢٤٥).

وحرصها، جاز لنا أن نقول ليس في إنهاء حياة الأرطبون أو الإجهاز عليه أيّ مخالفة لمبادىء القتال، فضلاً عن عدم مخالفتها للتصوّر الإسلامي، إذ أن الأرطبون رمز مجاهر في عداوته، لعداوة الروم بدينهم ودولتهم للإسلام ديناً ودولة، والمجاهرة تَحَدٍّ واضح يقتضي هذا الجزاء.

وجاء التعبير في القصيدة مصوِّراً لهذه العداوة المتبادلة والرغبة المضمرة المتناظرة بأسلوب المقابلة، فصورة الأرطبون ساعياً قادراً تقابلها صورته واقعاً عاجزاً، وفي الصورة الثانية المقابلة دلالة على صورة ابن سبرة غالباً قاهراً للأرطبون، وفي وحدات التعبير الجزئية ما يدل عليها كالتقابل بين الركوب (القهر) والعجز، والتناظر بين يسعى نحوي وأعجز عنه.

بقي أن ندلّل على الانفعال في هذا الجزء من القصيـدة، إذ أبدى الشاعر حزناً دون التوجّع لفراق يده، ولقد حاول أن يهوِّن من حدّة حزنه بالتهوين المتعجب من فراق اليد، وذلك من خلال صورة الجار المفارق، الذي ضربه مثلاً لقلة الأثر الذي يتركه في فراقه مع حاجته إليه.

وإذا كانت الألفاظ في أيّ نص شعري مظاهر ورموزاً لـلاتجاهـات والأفكار والأحاسيس[1]، فإن تكرار كلمة الفراق في بيتين متتاليين لدلالة على هذا العمق المؤثر فضلاً عن الحسرة التي أسندها إلى مشاعر الأم (ويل أم جار).

وصورة الجار التي طرحها الشاعر صدىً لانفعاله بمفارقة يده، مرّ بها سريعاً من غير إخلال بعنصر الإثارة فيها، إذ جعلها مشتركة في جانبين، جانب الغير، وجانب الذات مصوراً تباين الألم بينهما، فجمع بذلك انفعالين متضادين في تقابل، فالألم الشديد والحسرة العميقة في نفس الأم إذ تتلقى حدث فقدان ابنها ليده يقابله هذا التعجب المهوِّن لأثر فقدان اليد في نفس الشاعر.

---

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر د. محمد زكي العشماوي ص٢٤٠، ونظرية المعنى في النقد العربي د. مصطفى ناصف ص.

وقد تعهد الشاعر هذا التضاد في الانفعال ثانية ولكن بإسناد مختلف للأثر النفسي في الحوار الذي ربط فيه بين الغير والذات، إذ قلب الانفعال وبدّل جهاته فأسند الإشفاق إلى الغير (القائل والقائلة) من هذا الفعل الذي حدث «هلّا اجتنبت عدوّ الله إذ وقعا» وأسند النفور والرفض الكارِه للترك إلى نفسه (وكيف أتركه. . .)، والإشفاق انفعال هادىء، والنفور انفعال حاد.

وتبدو دقة ابن سبرة في هذه الممازجة بين الانفعالات المتضادة، وبين الأدوات التعبيرية المناسبة لذلك، فقد جمع بين أسلوب التحسّر (ويل) والتعجب في الجمع بين الانفعالين الأولين (الحسرة والهوان)، وعمد إلى أسلوب التحضيض (هلّا) والتعجب (بكيف) في الجمع بين الانفعالين التاليين (الإشفاق والنفور)؛ على أن أسلوب التعجّب الذي اعتمده في التعبير عن انفعالات نفسه راعى فيه التناسق الدقيق بين الإحساس والأداة، فالتعجّب بأفعل بـ، فيه هدوء مخالف للتعجب بكيف.

ومقصود عبد الله بن سبرة من رصد هذا التباين الانفعالي، التأكيد على واقعية المسلم في التعامل مع الابتلاء، فالألم مهما يكن حادّاً، والبلوى مهما يشتدّ وقعها، فإن الصبر والاحتساب في سبيل الله مما يهون من أثرهما، وإنما يكبر هذا الأثر في نفس المشاهد لأنه لا ييأس من التفكير بما حلَّ وأصاب، ولا ينفكّ من التعلّل بالأسباب والأماني.

**ثانياً: النزال:**

وهو المرتكز الثاني في هذه القصيدة، وقد أكد الشاعر في تصويره للنزال على قضية التكافؤ بينه وبين الأرطبون في أبعاد البطولة، الجسمية منها والفنية فالبسالة صفة جامعة بينهما (يمشي إلى مستميت مثله بطل)، والقدرة العضلية والمهارة العراكية واحدة فيهما (حتى إذا أمكنا سيفيهما امتصعا) والأداة القتالية متوازنة، فسيف كلٍّ منهما ماضِ الحد، صقيل مجلوّ، يرف الماء في صفحته طرائق من إشراقه وتلألئه:

كلٌّ ينوء بماضِ الحدّ ذي شطب    جلّى الصياقل عن ذَريّه الطبعا

والعزم متناظر في نفسيهما على إجهاض كلٍّ منهما لدعوة الآخر (كلٌّ ينوء بماضِ الحدّ).

وهذا التكافؤ بأبعاده المختلفة التي ألح عليها عبد الله بن سبرة تتبدّى فيه بعض مظاهر الإنصاف المعروفة في مجال الفروسية، فإذا أضفنا إليها الشراسة في القتال التي يمثلها البيت:

ويل أمه فارساً أجلت عشيرته حامى وقد ضيعوا الأحساب فارتجعا

ومثلية البطولة في قوله (مثله بطل)، وملاقاة الموت بجرأة دون ذل (فما استكان لما لاقى ولا جزعا)، والذكاء والخبرة واكتمال الجسم في قوله:

كأنّ لّمته هداب مخملةٍ أَحَمَّ أزرق لم يشمط وقد صلعا

جاز لنا أن نعدَّ هذا الجزء من القصيدة أحد المنصفات الإسلامية.

وفردية الإنصاف في قصيدة عبد الله بن سبرة ميّزة تفردها بين المنصفات الثلاث الجاهلية التي أجمع النقاد القدماء على انتخابها[1]، وتظهرها على المنصفات الجاهلية التي يرى المحدثون أنها ينبغي أن تلحق بها لوحدة الأسس التي تجمع بينها[2]؛ لأن الرؤية الإنصافية فيها رؤية جماعية قائمة على إبراز عنصر التناظر القبلي في الحضور والإغارة والثبات والقتل والإبكاء.

وهذه النظرة على ما فيها من دلالة على أصالة الطبع وكريم الخلق إلا أنها تظل مقيدة بالتراث الجمعي الذي لا يسهل التفريط به، ولكننا مهما بالغنا بقيمة الحرص على هذا القيد فإننا لا نستطيع أن ندفع عن الفرد نزوعه نحو التفرّد الذي إن سهُل عليه تجاوزه في إطار التقابل القبلي، فإنه من العسير عليه التنازل عنه في ظل التقابل الفردي؛ لأن الإنصاف الفردي معاناة شديدة للنفس، فيها قهر للنزوع الأناني في التملّك، وكبت لغريزة التفرّد بالعظمة والغلبة.

---

(1) انظر الأشباه والنظائر جـ/١٤٩ ـ ١٥٤.

(2) انظر دراسات في الشعر الجاهلي د. نوري حمودي القيسي ص١٠٣ ـ ١٢٣، وانظر المنصفات جمع وتحقيق عبد المعين الملوحي ص١٢٧ ـ ١٤٣.

ونكاد لا نظفر بمنصفة فردية في الشعر الجاهلي لشاعر فارس ينصف فارساً غيره، وإن وجدنا منصفة لشاعر ينصف فارسين معاً. فهذا المُعَفَّرُ بن أوس البارقي يصف الصراع بين حاجب بن زرارة وبين زهدم العبسي إذ يقول[1]:

هوى زهدم تحت الغبار لحاجب — كما انفضّ أقنا ذو جناحين ماهر

هما بطلان يعثران، كلاهما — أراد رئاس السيف والسيف نادر

فلا فضل إلا أن تكون جراءة — وذو بدنين والرؤوس حواسر

فالمُعَفَّرُ يشيد ببطولة حاجب بن زرارة التميمي ويجعله مصاولاً لزهدم العبسي في الصراع، مساوياً له في الثبات، على الرغم من أن المُعَفَّرُ كان حليفاً للعبسيين والعامريين[2]، إلا أن هذه المنصفة تظل مختلفة عن منصفة ابن سبرة ودونها بالمقياس الذي قدّمنا، إذ أن الإنصاف فيها جارٍ دون معاناة تنازع الذات، وخارج دائرته.

إن الاعتراف بالحق، والإقرار به مظهر من مظاهر الشخصية الإسلامية، إذ أنه من لوازم الإيمان ودلائله، فالمؤمن لا يكذب، يتحرى الصدق في كل أقواله وأفعاله ليكتب صِدِّيقاً عند الله، وهذا أبسط تفسير لإنصاف عبد الله بن سبرة للأرطبون.

ومع ذلك فإن هذا التفسير لا يلغي القول بأن مدح شجاعة الآخرين أسلوب لمدح النفس وبيان قدرتها، لأن الاختيال بالشجاعة مظهر من مظاهر كبرياء الفخر التي يبغضها الله إلا في موضع القتال، فهي لون من ألوان التباهي بنعمة الله وإظهار فضله.

ولا يناقض هذا التفسير أيضاً القول بأن الإنصاف تقدير لمفهوم الشجاعة وتعبير عن سلامة الفطرة وأصالة الخلق[3]، لأن الإسلام دين الفطرة

---

(١) النقائض لأبي عبيدة جـ٢/٦٧٧ مصوّر عن طبعة ليدن ١٩٠٩ ـ دار الكتاب العربي بلبنان.

(٢) دراسات في الشعر الجاهلي د. نوري حمودي القيسي ص ١٢١.

(٣) المرجع نفسه ص ١١٥.

الذي ألزم أتباعه بالحفاظ على ما كان نتاجاً للفطرة النقية في الجاهلية كالشجاعة والكرم والصدق والعدل.

وتصوير النزال في قصيدة عبد الله بن سبرة يختصّ بالإثارة والحيوية دون أجزائها الأخرى، لما تضمنه من صور متحركة، وكلمات موحية، وأنغام موسيقية موقعة، وروح قصصية مثيرة.

فهذا مشهد الخَطْو الحذر الذي مشاه كلٌّ من الفارسين لملاقاة الآخر، وهذا مشهد صوتي طويل لتقارع النصال وصليل السيوف غيَّبه الشاعر وألمح إليه بالمد في قوله (حتى إذا)، ومشهد ثالث تشابك فيه السيفان وتلاحم النصلان وتأزم الصراع فيه إذ الغلبة لأقوى الساعدين المتدافعين، ومشهد رابع تخلّص فيه الفارسان من الأزمة بتراجع مدروس حذر (حتى إذا أمكنا سيفيهما امتصعا) أما المشهد الخامس فترك فرصة للذهن لتصوره، إلا أنه أوحى إليه بلقطة تعبيرية دالّة، صورة السيف الماضي الصقيل الذي يتلألأ الإشراق والضياء في متنه خطوطاً، ففي هذه الصورة المركزة يمكن أن ندرك المشهد الذي أضمره الشاعر، فبالحركة الصائبة لهذا السيف كان الموت.. الذي هو المشهد السابع.

ومشهد موت الأرطبون أبطأ مشاهد التصوير حركة في هذا العرض، وقد ناسب الشاعر بين طول معاناة الأرطبون للموت وبين الوحدات التعبيرية التي تخيّرها لذلك، إذ غلب صوت المدّ عليها، كبنية المفاعلة في (حاسيته) وحرف المدّ اللين في (حتى) والمدّ في الألف اللينة في (لاقى)، وظلل ذلك كله بإيقاع موسيقي مهموس أضفى خفوتاً على حركة الموت البطيئة، وذلك في التناوب بين حرفي السين والشين في حاشيته ـ اشتف ـ استكان.

ولم تخلُ هذه المشاهد من صور فنية جمالية بديعة، مثل صورة الفارس التي دفع بها مصوراً شراسة الأرطبون في قوله:

ويل أمه فارساً أجلت عشيرته حامى وقد ضيعوا الأحساب فارتجعا

وتتميز هذه الصورة بالنماء والتكامل، إذ تقوم في بنائها على وحدات

جزئية تتحد في مجموعها لتشكيل البناء الهرمي لصورة الكر والفر، فهي تبدأ بصورة الفارس المقاتل الذي أطال الدفاع (حامى) ثم يتلوه صورة العشيرة تجلو من ساحة القتال، ثم منظرها وقد تفرق أبناؤها في غير نظام، لتنتهي بعد ذلك برجعة الفارس في محاولة أخيرة لجمع الشمل وصنع النصر.

وصورة أخرى تستوقفنا في هذه الجزء من القصيدة، ومن خلال حركة المشاهد وهي صورة موت الأرطبون، إذ قدّمه بصورة مَن يشرب كأساً الموت مستقر فيها، وشرب الموت بالكأس صورة تقليدية أكثر الشعراء من طَرْقها.

ولكن عبد الله بن سبرة خلع عليها من الحيوية والحركة والنماء ما جعلها مغايرة لما سبق به الشعراء، فالشاعر يقدّم الكأس للأرطبون كلما شرب منه شيئاً، وشرب الأرطبون يأتي على دفعات ويتكرر على فترات، والكأس يتناقص شيئاً فشيئاً، وتظل بقية باقية في مقر الكأس يأخذ الأرطبون في التلذّذ بشربها بصوت ملحوظ فيه الحرص والإمتاع.

هذه مشاهد مكوِّنة لهذه الصورة، وقد تميزت الحركة فيها كما أسلفنا بالبطء وامتزج فيها الصوت بالحركة بالظلال النفسية للصورة، فكانت هذه اللوحة الفنية الرائعة.

وأما الصورة الثالثة فقد اتّصفت بالدقة في الوصف والبراعة في مزج الألوان، والقدرة على تنغيم الإيقاع وتناسبه مع الحالة النفسية للشاعر، فقد التفت الشاعر إلى الأرطبون صريعاً، فنظر منه اللمة من رأسه، فإذا به في نعومته ولمعانه واسترساله وبر المخمل، أما لونه فلا هو بالأسود الأدهم الفاحم، ولا هو بالأشيب الأبيض الناصع، ولكنه بين هذا وذاك، فيه من السواد الفاحم، ومن البياض اللامع، فهو خليط تناثر فيه هذا اللون فامتزج بالآخر، فمال في لونه إلى صفة جديدة لم تصل إلى درجة الشمط، وإلى جوار هذه الرقعة من الألوان مساحة خَلَت من الشعر تماماً، صلعاء لامعة.

ومقصود هذه الصورة بيان السن التي كان عليها الأرطبون فهو في مرحلة من العمر ليست من الشباب ودون الكهولة والعجز، ليس فيها من طيش الشباب ولا من ضعف حركة الكهولة، فهو ذو خبرة وحنكة وذكاء

ودراية، فضلاً عن سيادة ورِفعة منزلة وشرف يدل عليها هذا الصلع كما قال الشاعر[١]:

فقلت لهـا لا تنكـريـني فقـلّما　　يسود الفتى حتى يشيب ويصلعا

أما التنغيم الموسيقي في هذه الصورة فقد كان زائداً على موسيقى الوزن والقافية، إذ نجد نغمة موسيقية نامية موقعة في قوله أَحَمّ، أزرق، لم يشمط، وقد صلعا، فقد أتاح تعدّد الصفة فرصة للإيقاع في نماء الجملة الموسيقية وتموّج أنغامها.

ويشعر هذا التنغيم الموسيقي بالطرب عند قراءته، بمـا يوحي بلذة واضحـة في هذه الصـورة، فهل قصـد عبد الله بن سبـرة من ذلك بيـان التشفّي؟.

لا سبيل إلى إنكار أن النغمة الطَّرِبَة في هذه الصورة تعبير واضح عن الإحساس بالسرور لقتل الأرطبون، وهذا السرور ليس معناه التشفّي، بل هو ترانيم طرب الفرح، وأنغام نشوة النصر. فهو نتاج معاناة النزال ومكابدة الصـراع، وقد كـان في الصور الثـلاث السابقـة خير دليـل على شـراسة الأرطبون، وقوة احتماله، وعمق درايته، ووضوح ذكائه، مما يجعل الانتصار عليه أمراً مُفرِحاً ولا شك.

وليس معنى السرور التشفّي، لأن التشفّي نتاج حقد النفس وأسلوب لؤم الطبع الذي يلذ بالموت وينتعش برؤية الدم، وأما السرور فهو مظهر نقاء النفس وصفاء الطوية، إذ أن التعبير بالفرح استجابة نفسية سريعة للحدث أو الفعل، أما التشفّي فهو الاستجابة البطيئة التي فيها من آثار التفكّر والتدبّر في تلقّي الفعل ورؤيته.

وإذا أردنا أن نعرف الفرق بين الإحساس بالسرور والشعور بالتشفّي فإننا نعرض لأبيات عنترة في تصويره لأحد صرعاه إذ يقول[٢]:

---

(١) لسان العرب مادة «صلع» ديوان الحماسة جـ ١/١٨٩.

(٢) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٣٤٥ ـ ٣٥٢، وديوان عنترة ٢٠٩ ـ ٢١٠.

وَمُـدَجَّـجٍ كَـرِه الكُمـاةُ نِـزالَـهُ       لا مُمْعِنٍ هَـرَبـاً ولا مُسْتَسْلِمِ
جادت يدايَ لهُ بعـاجلِ طعنـةٍ       بمُثَقَّفٍ صَـدْقِ الكعوب مقـومِ
برَحِيْبَةِ الفَـرْغَيْنِ يَهْدِي جَرْسُها       بالليل مُعْتَسَّ الـذئاب الضُـرَّمِ
فشككت بـالرمـح الأصمّ ثيابـه       ليس الكريم على القنا بمحرمِ
فتـركتـه جـزر السبـاع يَنُشْنَـهُ       يقضمن حسن بنـانـه والمعصمِ

فلا يخفى من عرض هذه اللقطات المتتالية من شك الثياب بالرمح (الطعن في القلب)، وترك الصريع، وتناوش السباع له، وقضمها لأصابعه ومعصمه، ما أراده عنترة من التشفي بالقتيل، وذلك ما ابتعدت عنه قصيدة ابن سبرة التي مرّت سريعاً بالصريع ولم تلتفت إليه إلا لتضفي عليه من صفات الدراية والخبرة والشرف والذكـاء ما ينـاسب بطولتـه ويؤكد عـلى الإعجاب به.

**ثالثاً: الفــداء:**

قدّم ابن سبرة يده في سبيل الله مفتدياً بها الدعوة الإسلامية، بالخلاص من هذا الأرطبون الذي يجسّد عداوة الروم للمسلمين. وهو سعيد بما قدّم، ومتفائل بما سيقدّم ببقية يده الباقية من البنانتين والجذمور إذا أحسّ المسلمون الفزع من أعدائهم، وما هذه السعادة إلا لأن الشاعر ملتفت إلى البيعة التي شرى نفسه بها في قوله تعالى: ﴿إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنّة، يقاتلون في سبيل الله فيَقتلون ويُقتَلون، وعداً عليه حقاً في التوراة والإنجيل والقرآن، ومن أوفى بعهده من الله. فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به. وذلك هو الفوز العظيم﴾[1].

والشاعر في ذلك إنما يؤكد على عدم استصغار القليل في سبيل الدعوة إلى الله، فإن القليل قد ينفع الله به فيصير عظيمًا في أثره، كبيراً في أجره. ولذلك يأتي حمد الله على النعمة التي أبقاها في يده، تعبيراً عن هذا الرجاء

---

(١) سورة التوبة: ١١١.

والأمل، فمازال في اليد قدرة على حمل القناة وقت الحرب. على أن في حمد الله على هذا الابتلاء جانب من جوانب الواقعية العملية الإسلامية التي تقوم على تأكيد الصلة بين الخالق والمخلوق بالشكر والاحتساب والصبر في مختلف الأحوال، نعمة أو مصيبة، جليلاً كان الأمر أو هيناً.

واستبدال الشاعر السيف بالقناة، وتحوله من أداة قتالية إلى أخرى، فيه من الإصرار على التواصل مع المسلمين في نفيرهم ضد أعداء الدين، وفيه من الصبر على الابتلاء والنهوض بالضعف، ما يحقق الخيرية الكلية للمؤمن التي جاء العجب منها في حديث رسول الله: «عجباً لأمر المؤمن، إن أمره كله له خير، وليس ذلك لأحد إلا المؤمن، إن أصابته سرّاء شكر وإن أصابته ضرّاء صبر، فكان خيراً له»[1]. أما غير المؤمن فقد صوّرت حاله الآية الكريمة: ﴿ ومن الناس مَن يعبد الله على حرف، فإن أصابه خير اطمأن به، وإن أصابته فتنة انقلب على وجهه خسر الدنيا والآخرة، ذلك الخسران المبين ﴾[2].

وليس في هذا التحوّل القتالي أيّ مبالغة أو مكابرة، بل هو الواقعية الإسلامية التي لا ترى في الابتلاء إلا عزماً على النهوض به بالصبر وتبديل المجال بمجال مناسب مع الحال، من غير أن يكون لذلك أيّ تأثير في إحباط النفس أو تنبيه النزعات النفسية السلبية أو استنهاض المبررات المسوغة للضعف والهتاف له والانطواء عليه.

بقي لنا أن نتساءل في هذا الجزء من القصيدة عن هذه الرجعة في الحديث عن اليد بعد أن تناولها الشاعر بالحديث في المرتكز الأول.

ونقول إن لهذه الرجعة مسوغات عدّة، منها أن اليد هي مدار التجربة الشعرية في هذه القصيدة، وهي الإطار العام لهذه الأبيات.

ومنها التوازن الحماسي في الانفعال، إذ أن الحديث عن اليد في مطلع

---

(١) مختصر صحيح مسلم جـ٢/٥٥٦ حديث رقم ٢٠٩٢.

(٢) سورة الحج: ١١.

القصيدة تميز بهدوء النبرة كما أسلفنا، أما النبرة في هذا الجزء فعالية نلمحها في هذه الخطابية الواضحة في أسلوب الأبيات:

فإن يكن أرطبون الروم قطَّعها   فقد تركت بها أوصاله قطعا
وإن يكن أرطبون الروم قطَّعها   فإن فيها بحمد الله منتفعا
بنانتين وجذموراً أقيم به   صدر القناة إذا ما آنسوا فزعا

في الشرط وجوابه المؤكد (إن يكن... فقد... وإن يكن... فإن فيها). وفي التكرار اللفظي للكلمة والمقطع، فقد تكررت الوحدة اللغوية قطَّع مرات ثلاث، وتكررت الجملة الشعرية (إن يكن أرطبون الروم قطَّعها).

ومنها نفي المعادلة في الصراع، بالتأكيد على غلبته للأرطبون، فكأني به أراد أن يدفع ما قد يظن من أن النزال كان متعادلاً ما دام الأرطبون قد حقق فوزاً أو جانباً منه بِقَطْعِ يد ابنِ سبرة، هذا القطع الذي من شأنه أن يُحدِث عجزاً في قدرته القتالية، وشلاً في كفاءته الدعوية، فكانت المقابلة والمشاكلة أسلوب الرد على ذلك؛ فقطع اليد كان مقابله تقطيع الأرطبون، وقطع اليد حولها من حمل السيف إلى حمل الرمح.

وتجدر الإشارة إلى أن تعبير الشاعر عن مصرع الأرطبون بتقطيع أوصاله لم يكن إلا تعبيراً جاءت به الدفقة الشعرية من خلال المشاكلة اللفظية، فقد عبّر عن أصابعه الثلاثة المقطوعة (بقطَّعها) بالتكثير والمبالغة، فجاء المقابل لذلك متناظراً معه في التعبير المساوق له، وإلا فإن الحقيقة لا يمكن أن تكون على ما وصف، فقد قطعت يد ابن سبرة بعد أن صرع الأرطبون، فهي عاجزة عن الانتقام من فعله وذلك ما جاء التعبير عنه في قوله:

فإن يكن أرطبون الروم قطَّعها   فقد تركت بها أوصاله قطعاً

لأن الباء في (بها) على الأرجح للاستعانة والواسطة.

**ثانياً: الفروسية الجماعية:**

وفي شعر هذا الاتجاه تصبح الجماعة معنى الإيثار والتضحية، فالانتماء إلى الجماعة المسلمة هو المجال الذي تتوثب فيه الحماسة، وتتدفق فيه القوة ومظاهر الفتوّة، ويذوب فيه صوت الذات، ويؤول إليه مجد القبيلة وصولتها في القتال.

والحديث عن الجماعة المسلمة في قصيدة الحرب، بتصوير بلائها، والانفعال بانتصارها، والألم لما يصيبها، هو نقلة بيّنة في الإحساس عند الإنسان العربي، الذي أشبع الإسلام عقله بفكر واضح، وأمدّ روحه بفيض غامر من المشاعر النبيلة، فغدا له موقف محدد مطّرد من الحياة وقيمها، لا لين فيه ولا ثنائية، فهو مع الحق لا يألو جهداً في إظهاره وتعزيزه، وهو ضد الباطل يبذل نفسه في سبيل تعريته وإسقاطه.

ولّما كانت غاية هذا الموقف سيادة منهج الله وسلطانه في الأرض، أضحى للبطولة مفهوماً أساسياً هو القيام على تحقيق هذا المنهج بما يضمن للجماعة المسلمة المجتمع الإنساني الكريم، ويستوي في مسؤولية هذا القيام الفرد والجماعة أو القبيلة؛ لأن الكل على ثغرة من ثغر الإسلام لا ينبغي أن يُؤْتَيَنَّ من قبله.

- ٣ -

وتمثل قصيدة نُعَيْم بن مُقَرِّن[1] رضي الله عنه قائد المسلمين في وقعة واج الروذ بهمذان جانباً من جوانب البطولة الإسلامية القائمة على إنكار الذات والتغنّي بالجماعة. إذ يقول[2]:

---

(١) نُعَيْم بن مُقَرِّن المزني، قال عنه أبو عمرو هو وإخوته من جلّة الصحابة، وقد شارك في معارك العراق وفتوحها، وهو الذي خلف أخاه لّما استشهد بنهاوند، وأخذ الراية ودفعها إلى حذيفة بن اليمان، (انظر الإصابة جـ ١٠/٣٤٨).

(٢) تاريخ الطبري ٤/١٤٩، معجم البلدان ٥/٣٤١ ط دار صادر.

ولمَّـا أتاني أن «مـوتَا» وَرَهْـطَه بني باسِلٍ جَرُّوا جُنُودَ الأَعاجِمِ[1]

نَهَضْتُ إليهـم بـالجنود مُسَـامِيـاً لأَمْنَعَ منهم ذِمَّتي بالقـواصم[2]

فجئنـا إليهم بـالحـديـد كـأننـا جبال تراءى من فروع الغلاصم[3]

فلمــا لقينـاهم بهــا مستفيضـة وقد جعلوا يسمون فعل المساهم[4]

صدفناهم في واج روذ بجمعنا غداة رميناهم بإحدى العظائم[5]

فما صبروا في حَوْمَةِ الموت ساعةً لحد الرماح والسيوف الصـوارم

كـأنهم عنـد انبثـاث جمـوعهم جـدار تشـظَّى لَبْنُـهُ للهـوادم[6]

أصبنا بها «موتا» ومن كفَّ جَمْعه وفيها نِهابٌ قَسْمُهُ غَيرُ عاتم[7]

تبعناهم حتى أَوَوْا في شِعَابِهم نقتلهم قتل الكلابِ الجواحم[8]

كــأنـهم فـي واج روذ وجَـرِّه ضَئِينٌ أصابتها فروج المخارم[9]

والفروسية في هذا النص تتبدى من خلال حركة المشاهد القتالية المتتالية للمعركة التي نقلها الشاعر، فالمشهد الأول استعداد المسلمين وتأهبهم للقتال، بعد أن أصدر القائد أمره إليهم في ضوء المعلومات التي وصلته عن عزم الفرس وأشياعهم بني باسل على ضرب المسلمين والإيقاع بهم.

والمشهد الثاني، مسير الجيش المسلم بعتاده من رماح وسيوف ودروع

---

(١) موتا: هو قائد الديلم في هذه المعركة.

(٢) مسامياً: مبارياً، القواصم: جمع قاصم وهو السيف، والذمة: العهد.

(٣) الغلاصم: جمع غلصمة وهي رأس الحلقوم أو الموضع الناتىء في الحلق.

(٤) المستفيضة: الدرع السابغة الطويلة الضافية.

(٥) العظائم: جمع عظيمة وهي النازلة الشديدة. وواج روذ: موضع بين همذان وقزوين كانت فيه وقعة للمسلمين سنة ٢٩ مع الفرس والديلم، وكان ملك الديلم يقال له موتا، وكانت وقعة شديدة تعدل وقعة نهاوند فانتصر فيها المسلمون (معجم البلدان مجلد ٥ ص ٣٤١ ، ط. دار صادر ١٩٧٧) تاريخ الطبري ١٤٨/٤.

(٦) انبثاث جموعهم: تفرقهم، تشظى: تفرق وتشتت قطعاً صغيرة.

(٧) عاتم: متأخر.

(٨) الكلب الجاحم: الذي كوي بين عينيه لداء ألـمَّ به.

(٩) الضئين: القطيع من الضأن أو الغنم. والمخارم: الطرق في الجبال، والفروج: الشعـاب والفجاج، والجرُّ: الوهدة من الأرض.

سابغة، وما يفرضه هذا المسير من لون معين في الحركة، وشكل محدّد في التصور، ويمكن أن نظفر به في بطء الحركة وكثرة الجند، وضخامة الشكل ورهبته.

والمشهد الثالث، تقابل فيه الجيشان، جيش المسلمين، وجيش الفرس، وقد تظاهر الفرس بعدم المبالاة لقدومهم، ودون التفات إلى رهبة جيشهم، إذ أخذوا بالمبارزة والتباري فيما بينهم.

وفي المشهد الرابع، كان الصدام والالتحام، وقد بدأه الجيش المسلم، فأنزل بالفرس مصيبة من مصائب الحرب، بالإغارة السريعة المربكة، أو بإيقاع الفوضى في صفوفهم.

وجاءت الهزيمة في المشهد الخامس، حيث لم يثبت الفرس طويلاً، فتشتتوا وأحلافهم من العرب، تاركين وراءهم غنائم وافرة للمسلمين، وغير متأخرة.

فما صبروا في حومة الموت ساعة　　لحد الرماح والسيوف الصوارم
كأنهم عند انبثاث جموعهم　　جدار تشظى لبنه للهوادم
أصبنا بها موتًا ومن لفّ جمعه　　وفيها نهاب قَسْمُهُ غير عاتم

أما مطاردة الفلول المهزومة من جيش الفرس ممن آوى إلى شعاب الجبال طلباً للنجاة، فقد حفل بها المشهد السادس:

تبعناهم حتى أووا في شعابهم　　نقتلهم قتل الكلاب الجواحم

وهذه المشاهد تتلاحم في بناء الحدث القصصي البسيط ذي البداية والوسط والنهاية بناءً فنياً، لا يفتقد في تدرّجه إلى الرابط الذي يعمل على نماء الحدث وتسلسل الحكاية.

وتفصح حكاية الحدث في هذه القصيدة عن فكرٍ وخلق واضح الدلالة على الفروسية الإسلامية، من ذلك أن مهاجمة المسلمين لأعدائهم أسلوب من أساليب حماية أنفسهم، والدفاع عنها؛ لأن في الهجوم إحباط لمكائد تُدَبَّر، وعدوان منتظر، فليس من الكياسة الحربية أن ينتظر المسلمون عدوهم

ليبدأهم بالقتال، حتى يجدوا المسوِّغ في الهجوم. إن حشد العدو لقواته، وتعبئته لطاقاته، هو إيذان بالعدوان، فمن الحكمة أن يظل أمر المبادرة القتالية، وخوض العراك في أيدي المسلمين، وقد أدرك نعيم بن مقرن ذلك جيداً، ووعاه من وقائع المسلمين، كمعركة بدر التي تدل دلالة أكيدة على أن الجهاد ليس دفاعاً، بل هجوم تفرضه الظروف وحال الدعوة، فخير وسيلة للدفاع هي الهجوم كما يقولون، ولذلك كان قوله:

نهضت إليهم بالجنود مسامياً     لأمنع منهم ذمتي بالقواصم

تعبير عن وعي قيادي في الحرب، فضلاً عن إدراك لعظم الأمانة التي ينوء بحملها القائد في الحفاظ على المسلمين، من غدر أو هلاك يلحق بهم.

ومن الفكر الإسلامي والخلق القرآني كذلك أن الصبر طريق النصر، فالله عزّ وجلّ أوصى عباده بالصبر في مواضع متعددة من القرآن كقوله: ﴿ياأيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا..﴾، ولئن جاء الحديث عن هذا الخلق سلباً في هذه القصيدة لهذه الصفة من جيش الأعداء في قوله:

فما صبروا في حومة الموت ساعة     لحدّ الرماح والسيوف الصوارم

فهي توجب التحقّق في جيش المسلمين ورسوخها في أنفسهم التي عرفت أن النصر صبر ساعة.

والسلاح الذي يحمله المسلمون منظور إليه من جهتين، إحداهما إرهاب أعداء الله، وثانيهما الرباط على القلوب بالثقة والاطمئنان، والقدرة على إيقاع الموت في صفوف الأعداء:

فجئنا إليهم بالحديد كأننا     جبال تراءى من فروع الغلاصم

وتشتيت قوى العدو بعد هزيمته، بملاحقة فلوله، لعدم تمكينه من إعادة ترتيب صفوفه للإغارة ثانية، أمر يفرضه الأخذ بأسباب النصر، فالغنيمة بذلك غير متأخرة، فلا ينبغي أن يلتفت إليها إلا بعد وضوح النصر، لأن الانشغال بها مضيعة للفوز، وقد تكون مدعاة للهزيمة.

وحركة مشاهد هذه الحكاية حركة جماعية لجيش المسلمين المؤتمر بأمر نعيم بن مقرن رضي الله عنه، ومع أن النص رصد لتصوير هذه الحركة، فإن حركة الجيش الفارسي ملحوظة في هذا التصوير، وذات فاعلية في بعض المشاهد، كالتجمع والاستعداد، والمبارزة والتباري إظهاراً لعدم المبالاة، إلا أنها في أغلب المشاهد كانت حركة انعكاسية سلبية، تمثل صدى الفعل الإسلامي، فهم في هروب وتشتت، وقتل، وجزع. وهذا التباين في تصوير الحركة وفاعليتها إنما يعبّر عن جانب من رؤية المشاعر النفسية والعاطفية.

وجاءت حركة المشاهد في القصيدة سريعة متلاحقة، فورود الخبر إلى نعيم بن مقرن باستعداد الفرس للإغارة، تبعه نهوض المسلمين، فلقاء الجيشين وصدامهما، فالتشتت والهزيمة. وقد عمل أسلوب الشرط وما يعقبه من جواب وإتباع ملازم للفاء (ولما أتاني... نهضت... فجئنا، فلما لقيناهم... صدمناهم... فما صبروا...) على توثب الحركة وسرعتها، فاكتسبت الحكاية طابع السرد دون التأمل في جزء منها، وقد نجد مبرر ذلك أن محاكاة الفعل في هذا الجزء من التجربة الشعرية جاء مطابقاً.

ولا يعني ذلك أن الحكاية في هذا الجانب فقدت عنصر التصوير اللازم في نسيج القصّ، فقد قدّم صورة لهيئة الجيش الإسلامي دفع بها بين المسير واللقاء، والتقط منظراً للمبارزة التي اصطنعها الفرس وجعلها بين اللقاء والصدام، إلا أن ذلك ظل مميزاً باللمح دون التفصيل.

كان من الممكن لو لم يغلب عنصر السرد وتطابق المحاكاة عنصر التأمل في هذا الجانب من القصيدة، أن يقدم لنا الشاعر صوراً حركية تحليلية لأنماط القتال والعراك والالتحام، والأسلحة وألوانها وحركتها وهيئتها وما إلى ذلك مما ينعطف إليه الانفعال والفروسية في مثل هذه المواقف.

ولكننا نظلم الشاعر ظلمًا بيّناً ونحن نطالبه بهذه الأناة، إذ نفرض على رؤيته نهجاً معيناً في التصوّر، ولوناً مميزاً في الحسّ، وهزيمة الفرس هي مجال الفروسية ومحطّ الرؤية الشعرية، فإلى أيّ حدٍّ جاء التعبير عن هذه الظاهرة الخارجية ممثلاً لعاطفة الشاعر ونفسيته؟

في الجزء الأخير من القصيدة اتّسمت الحركة بالإبطاء قليلاً بالنظر إلى الجزء السابق في تناول لقاء الجيشين، فظهر شيء من التأمل، إذ غاب أسلوب الشرط والإتباع، ليحلّ مكانه مزج الحركة بالصورة.

إن التعبير عن طرب النصر، والفرح بهزيمة الفرس حملته الصور البيانية المتلاحقة في قوله:

| | |
|---|---|
| كأنهم عند انبثاث جموعهم | جدار تشظى لبنه للهوادم |
| تبعناهم حتى أووا في شعابهم | نقتلهم قتل الكلاب الجواحم |
| كأنهم في واج روذ وَجَرِّهِ | ضئين أصابتها فروج المخارم |

فالصورة الأولى تعكس صدى الفروسية الإسلامية في صفوف الأعداء، وهي تحمل إحساساً بالمتعة في مراقبة التشتّت الذي حلّ بالفرس، فهم في اندحارهم وانهزامهم على منعتهم وقوتهم أمام عزم المسلمين وإصرارهم يشبهون الجدار المتماسك البناء في مطاوعته لمعاول الهدم وتشتت لبناته في أجزاء متفرقة.

وتأتي الصورة الثانية تجسيداً لشعور الارتياح بالخلاص ممن هم أذى في سبيل سيادة الإسلام وانتشاره وثباته، فقتل هؤلاء وقتل الكلاب الجامحة دون رحمة أو شفقة سيّان في الإحساس والتصور.

وتخير الشاعر قطيع الضأن الذي فُزِّع من ضلاله في شعاب الجبال، وتحيَّر في الخروج منها، وتخوّف من الهلاك فيها، تمثيلاً للحالة التي صار إليها الفرس في هزيمتهم، فقد طلبوا النجاة فأحاط بهم الذعر من كل اتجاه قصدوه، حيث وقف المسلمون لهم بالمرصاد، وأحاطوا بهم فلم يمكّنوهم من رغبتهم.. وفي هذه الصورة من التلذذ ما لا يخفى.

وفي هذه الصور الثلاث اندمج الشاعر في تصوير الهزيمة، فلم تعد منظراً خارجياً يتعامل معه في الوصف ظاهرياً، بل خلع عليه من ذاته التي عاش المنظر فيها حلماً ورغبة عانى الجهاد طويلاً ليراه مشهداً حقيقياً، يندحر فيه الفرس ويولّون الدبر، ويسود نهج الله وسلطانه أرضهم.

ولا يعني الاندماج بين الذات والظاهرة الخارجية في هذا الجزء من

القصيدة غيابه عمّا قدَّم من صورة في الجزء السابق منها، بل إن تآلفاً واضحاً بين صورة الهزيمة وقوله:

فجئنا إليهم بالحديد كأننا     جبال تراءى من فروع الغلاصم

لأننا نجد في هذه الصورة ما يمهد لصورة الهزيمة، إذ تحمل هذه الصورة المظهر المميِّز لشخصية الفارس المسلم في الإعداد، والاستعداد الآخذ بالأسباب، والتي نلمس صداها في الأحداث وإصابة النصر، إذ أسند بعض الفعل الحربي إليها (الحديد أو الدروع) كالإرهاب في قوله (فلما لقيناهم بها مستفيضة..) والتشتت في قوله: (أصبنا بها موتا..) الذي أسنده للرماح والسيوف الصوارم.

ولقد خلع الشاعر القائد على جنده ثبات الجبال وصلابتها وقوتها، بما غطى رؤوسهم من البيض، وستر أجسامهم من الدروع السابغة، ولازم هذه الصفات مشهود ـ لمن يريد أن ينظره ـ بتقطيع الأعناق في الغلصمة من العنق.

وترتبط هذه الصورة مع ما يليها من مشاهد تصوير الهزيمة في إعطاء أثر كلّي للقصيدة، نلمسه في الاعتداد والاعتزاز بفروسية الجماعة المسلمة، وهو إحساس ساد القصيدة كلها، بدءاً بضمير الجمع الذي أسند إليه الحركة، ومروراً بمشاهد العراك المتتابعة، وانتهاء بهزيمة الفرس.

ـ ٤ ـ

ولما كانت قصيدة نعيم بن مقرن ذات دلالة على الذات بأسلوب التعبير غير المباشر، فضلاً عن التعبير المباشر في بعضها، فإن قصيدة نافع بن الأسود التميمي[١] تختفي فيها الذات الشاعرة تماماً، فالامتزاج بين الذات وبين القبيلة امتزاج شامل، فلا نكاد نظفر بصوت الشاعر، ولا ثمة إشارة إلى وجوده، أو دوره الفاعل في مجال الفروسية، إذ يقول:

(١) نافع بن الأسود بن قطنة بن مالك التميمي ثم الأسيدي من بني أسيد بن عمرو بن تميم، شاعر مخضرم يكنى أبا نجيد، شهد اليمامة مع خالد بن الوليد، ورثى عبد الله بن المنذر بن الجلاحل التميمي، وشهد فتوح العراق، وشارك في فتوح الشام. (الإصابة جـ ٢٠١/١٠ ـ ٢٠٢ ترجمة رقم ٨٨٤٩).

وقال القضاة من مَعَدٍّ وغيرها — تميمك أكفاءُ الملوكِ الأعاظم
هُمُ أهلُ عِزٍّ ثابتٍ وأرومَةٍ — وهم من مَعَدٍّ في الذُّرى والغَلاصِم [(١)]
وهم يضمنونَ المالَ للجار ما ثوى — وهم يطعمون الدَّهرَ ضربةَ لازمِ
شريفُ الذّرى من كلِّ كوماءَ بازلٍ — مقيمٌ لمن يعفوهم غير حازم[(٢)]
وكيف تناهيه الأعاجم بعدما — علو لجسيم المجدِ أَسَلِ المواسم[(٣)]
وبذل الندى للسائلين إذا اختفوا — وحبِّ المتالي في السنين اللوازم[(٤)]
ومَدِّهم الأيدي إلى الباعِ والعلى — إذا كرمتْ حيْناً أكُفُّ الألائم
وإذ مالهم في النائبات تلادهم — لفك العُنَاةِ أو لكشف المغارم [(٥)]
وَقَوْدهم الخيلَ العتاق إلى العِدا — ضوامرَ تُردي من فِجَاجِ المخارم [(٦)]
مُجَنَّبَةً تشكو النسور من الوجا — يُعَانِدْنَ أعناقَ المطيِّ الرواسم [(٧)]
لتنقض وتراً أو لتحويَ مَغْنَماً — كذلك قُدْماً هم حُماةُ المغانم
وكائن أصابوا من غنيمة قاهر — حَدَائِقَ من نَخْلٍ بِقُرَّانِ ناعم[(٨)]
وكان لهذا الحيِّ منهم غنيمة — كما أحرزوا المرباعَ عند المقاسم،[(٩)]
كذلك كان الله شرف قومنا — بها في الزمان الأول المتقادم
وحين أتى الإسلام كانوا أئمة — وقادوا مَعَدّاً كلَّها بالخزائم[(١٠)]

---

(١) الأرومة: الأصل، الذّرى: جمع ذروة وهي القمة. الغلاصم: جمع غلصمة ويراد بها الشرف والسيادة.

(٢) الكوماء: الناقة عظيمة السنام طويلته، البازل: الناقة إذا انشقّ نابها في السنة الثامنة أو التاسعة، يعفوهم: يطلب معروفهم، الحازم: المربوط المشدود، ويعنى به هنا أنه غير ممنوع.

(٣) جسيم المجد: عظيمه، الأسل: نبات تشبه به الرماح في طولها واستقامتها.

(٤) المتالي: الأمهات إذا تلاها الأولاد من النوق والإبل والماشية، السنين اللوازم: الشديدة.

(٥) التليد: القديم، العناة: جمع عان وهو الأسير.

(٦) العتاق: من الخيل الأصيلة القديمة، المخارم: الطرق في الجبال، وتردي: ترجم الأرض بحوافرها.

(٧) المجنبة: المقدّمة، النسور: جمع نسر وهي لحمة صلبة في باطن الحافر كأنها حصاة أو نواة، الوجا: ما يجده الفرس من الوجع في باطن حافره من شدة المشي، الرواسم: التي تؤثر في الأرض في مشيها.

(٨) قران: قرية باليمامة نخلها متميز، (معجم ما استعجم ٣/١٠٦٥).

(٩) المرباع: أخذ ربع الغنيمة وهو ما يأخذه رئيس القبيلة.

(١٠) الخزائم: جمع خزيمة، وهي الحلقة التي توضع في أنف البعير، والمعنى على التمثيل إذ قصد انقيادهم إلى الإسلام.

إلى عِـزَّةٍ كـانت سنـاءً ورفعـةً لبـاقيهم فيهم وخـير مـراغم[1]
إذا الريف لم ينزل عريف بصحنه وإذْ هـو تكفكفه ملوك الأعاجم[2]
فجاءت تميم في الكتائب نُصْرَةً يسيرون صَفًّا كالليوث الضراغم
على كل جـرداء السّراة ومُلهب بعيد مدى التقريب عبل القوائم[3]
عليهم من الماذيّ زعفٌ مضاعف لـه حُبُك من شكّـة المتلازم[4]
فقيل لكم مجد الحياة فجاهـدوا وأنتم حماة الناس عنـد العظائم
وهبوا لأهل الشرك ثم تكبكبوا فطاروا عليهم بالسيوف الصوارم[5]
فـما برحـوا يعصـونهم بسيـوفهم على الهام منهم والأنوف الرواغم
لدن غدوةً حتى تـولوا تسـوقُهم رجالُ تميم ذَحْلُها غـيرُ نائم[6]
من الراكبين الخيل شعثاً إلى الوغى بصُمٍّ القنا والمرسفات القواصِم[7]
فتلك مساعي الأكرمين ذوي الندى تميمك لا مَسْعَاة أهلِ الألائم[8]

وهـذا الامتزاج بـين الشاعـر وقبيلته مـوقف عـام يـطّرد في شعـره الإسلامي، إذ تسود فيه النغمة الجماعية دون الغنائية الفردية، التي إن تسمح بها في جانب من قصيدة جذبة النزوع الجماعي.

وإذا تركنا موقف الشاعر العام في شعره إلى القصيدة موضوع الدرس الأدبي، ألفيناها تنقسم إلى قسمين واضحين، قسم جاهلي في معانيه وأحداثه،

(١) المراغم: السعة.
(٢) الريف: الخصب والسعة وما قارب الماء من أرض العرب، العريف: العالم العارف، تكفكفه حموه وردّوا عنه.
(٣) الجرداء: من الخيل قصيرة الشعر وهي من صفات العتق والكرم، الملهب: يقال للفرس الشديد الجري المثير الغبار، عبل القوائم: غليظها. السراة: الفرس عالية المتن.
(٤) الماذي: السلاح كله من الحديد، المضاعف: الدرع التي ضوعف حلقها ونسجت حلقتين حلقتين، له حُبُك: له تكسر وطرق، الشكة: التقارب.
(٥) تكبكبوا: حملوا على أعدائهم في الحرب.
(٦) الذحل: الثأر.
(٧) الرسف: مشي المقيد، والمرسفات: لعلّه قصد السيوف.
(٨) الغزوات لابن حبيش (مخطوط) ورقة ١٧٤ ـ ١٧٥ نقلاً عن مجلة المورد ص ١١٧ ـ ١١٨ عدد ١ المجلد ١١ سنة ١٩٨٢ (من شعراء الفتوح نافع بن الأسود تحقيق د. نوري حمودي القيسي).

وقسم إسلامي، يتكاملان بمهارة في بنية القصيدة في ظل رؤية نفسية وفكرية موحدة.

## أولاً: القسم الجاهلي:

تناول نافع بن الأسود في هذا الجانب من القصيدة مآثر قبيلة تميم في السلم والحرب، ففي السلم يحفظون حقوق جارهم باستمرار الإنفاق عليه مادام مقيماً لديهم، ولا يختصّ إنفاقهم بالجار دون غيره، بل إن إنفاقهم لا يعرف زمناً محدداً؛ لأنه عطاء لازم أبد الدهر من خير ما يملكون من أطايب الإبل؛ الكوماء التي أكسبها امتداد السن امتلاء وجودة في اللحم والشحم.

وغدا البذل طبيعة ملازمة لهم، لا يجدون عنها منفكّاً، إذ لا يقتصر عطاؤهم على مَن يطلبونه، وإنما يتجاوزهم إلى العفاة الذين في أنفسهم حرجاً من السؤال خاصة زمن العسرة، الذي يحافظ فيه الناس على الأمهات من الإبل.

وإنفاق تميم يتميز بالشمول واستيعاب الأحوال المختلفة دون تمييز بين المال والحال، فكما يبذلون كرام إبلهم لأضيافهم، فإنهم يهلكون عزيز مالهم التليد في تفريج الهموم والكروب، بفك الأسرى، أو معالجة المغارم التي تحلّ من بلاء أو انتكاس حال.

وفي الحرب لا يقل شأنهم فيه عن السلم، فهم ينازلون أعداءهم بخيل جمعت إلى جانب الأصالة والخبرة والدرية، صفات من الصبر وقوة الشكيمة والاحتمال، فهي من العتاق، ضامرة، سريعة في عدوها، قوية ترجم الأرض بحوافرها في سيرها بين شعاب الجبال، وتعارض في مشيها الإبل القوية حتى إذا ألمَّ بها أوجاع من باطن أقدامها.

ومجال هذه الخيل في الإغارة أخذ الثأر، أو احتواء الغنيمة، التي يحظون منها بالمرباع، لأن فيهم الشرف والسيادة.

ولا يخفى أن العلاقة بين الكرم والحرب علاقة متينة، فالكرم لون من

ألوان الفروسية التي يعتزّ بها العربي، فهي خلق الفارس وقت السلم، ولا تقل شأناً عن صولته وقت الحرب، لأن كلًّا منهما نابع من طبيعة القيم التي يحدّدها المجتمع القبلي، الذي لم يستطع الفرد أن يعيش فيه مستقلاً بذاته ولذاته، وإنما يتعاون أفراده على تماسكه في مواجهة طبيعة الحياة الجاهلية بما فيها من قسوة وتحدٍّ وعتق[1]، ولذلك حملت إغاثة الملهوف وإعانة المحتاج وفك الأسير دلالة القتال والدفاع عن الحياض، لأنها تنزع عن مجال القيمة ذاتها، وتقصد إلى الغاية نفسها.

ويغلب على التناول الشعري في هذا القسم من القصيدة صفتان متداخلتان من أثر الإحساس بالانتماء القبلي، وهما الثبات واستمراريته، والتناهي وتفرّده، وقد حقق نافع بن الأسود ذلك بأسلوب الموازنة وبأسلوب الوصف والإيحاء.

فقد طرح الشاعر تميّز تميم وتفرّدها في المجالين العربي والأجنبي أو الداخلي والخارجي قضية كليها ثم أخذ بالاستدلال عليها، فتميم تحتل السيادة والشرف بين القبائل العربية التي تنتمي إلى معد بن عدنان أبو العرب، وتطاول كذلك الممالك المحيطة بجزيرة العرب، أصالة نسب، وعراقة مجد.

والاستدلال على ذلك جاء بأسلوب الموازنة من خلال مظهرين بارزين؛ السياسة والفروسية.

إن تميم حازت منزلتها القبلية عن جدارة بما شهدته من مواسم اجتمعت فيه القبائل فبوّأتها هذه المكانة، وكأني به أراد أن يغمز المكانة السياسية لملوك الأعاجم القائمة على التسلّط دون الإقرار بالجدارة، بما أصّله لقبيلته من مكانة تستمد من شهادة العرب وحرية اختيارهم الحق والعدل.

وكيف تناهيه الأعاجم بعدما    علوا لجسيم المجد أسل المواسم

وفي الكرم يبحث بنو تميم عن المحتاجين لإغاثتهم، حين يجد هؤلاء في

---

(1) قضايا النقد المعاصر ص ١٣٥، ١٨٣.

أنفسهم غضاضة من الحال المعسر الذي أصاب الناس، بينما يحرص الآخرون على الأمهات من الإبل التي فيها منتظر النتاج وموفور العطاء.

وبذل الندى للسائلين إذا اختفوا    وحُبَّ المتـالي في السنين اللوازم

وإذا غاير اللؤماء طبعهم فأنفقوا ليُسْرٍ أصابوه، كـان بذل بني تميم متناهياً في حدّه، واسعاً في مداه.

ومدّهم الأيدي إلى الباع والعلى    إذا كـرمت حينـاً أكفُّ الألائم

وتنال تميم في الإغارة والحرب المرباع من الغنائم، وهو ما يخصّ السيادة والرئاسة، عند اقتسام القبائل المتحالفة لها، وقد ضرب غزوهم لديار بني حنيفة وما غنموه من تمورها المميزة مثلاً لذلك:

وكائن أصابـوا من غنيمة قـاهر    حـدائق من نخل بقُـرّان نـاعم
وكـان لهـذا الحيّ منهم غنيمـة    كما أحرزوا المرباع عند المقاسم

وحملت اللغة في هذا القسم أداءً شعرياً معيناً على تجسيد إحساس الشاعر المتشبع بالاعتداد بصفتي الثبات والتناهي، أو الاستمراريـة الثابتـة والتناهي المتفرد، بالوصف الموحي بالدلالة، وبالتركيب المخبر بالقصد، فالعز ثابت وكذلك الأرومة عريقة، وضمان المال للجار (يضمنون) التزام في الحال واستمرار في الاستقبال، وإطعام الناس (يطعمون الدهر) ديمومة باختلاف الأيام والأزمان، وضربة لازم التصاق بالمبدأ وقيام عـلى تحقيقه، وشـريف الذرى من كل كوماء، مقيم غير حازم. . . فيه رسوخ وإطلاق غير محدد أو مقيد؛ أما المصادر المتجانسة الأصوات في بذل الندى، ومدّ الأيدي إلى العلى، وقود الخيل إلى العدى. . . فبناؤها اللغوي قائم على الإبهام العام غير المحدود في كثرته واستمراره.

ويأتي التعبير عن التناهي والتفرّد بالدلالة التقريرية تـارة، وبالتعبـير المجازي تارة أخرى، فالذرى، الغلاصم والكوماء البازل، وكيف تناهيه، دلالات تقريرية، أما شريف الذرى، ومدّ الأيدي إلى الباع والعلى، ومجنبة تشكو النور من الوجا. . . فدلالات مجازية، ففي شريف الـذرى تناهٍ في

الجودة والنوع، وفي مدّ الأيدي تناهٍ في سعة البذل، وفي مجنبة تشكو.. . تناهٍ في الاحتمال والقدرة.

وفي الحرص على تكرار ضمير الجماعة المنفصل في قوله: هم أهل، هم من معد، هم يضمنون، هم يطعمون، وضمير الجماعة المتصل في قوله: يعفوهم، مدّهم، مالهم، تلادهم، قودهم... إظهار للانتماء القبلي، وتجسيد للإحساس المعتد بالجماعة، الواثق بها.

على أن فضائل تميم التي نوّه الشاعر بها، أخرجها بصورة قرار قضائي عام وشامل لقبائل العرب من معد وغيرها، مصوغ بحكاية القول في قوله:

| | |
|---|---|
| وقال القضاة من معدّ وغيرها | تميمك أكفاء الملوك الأعاظم |
| هم أهل عزٍّ ثابت وأرومة | وهم من معدٍّ في الذرى والغلاصم |
| وهم يضمنون المال للجار ماثوىٰ | وهم يطعمون الدهر ضربة لازم |
| شريف الذرى من كل كوماء بازل | مقيم لمن يعفوهم غير حازم |

وبالتساؤل المتعجب في قوله:

| | |
|---|---|
| وكيف تناهيه الأعاجم بعدما | علو لجسيم المجد أسل المواسم |
| وبذل الندى للسائلين إذا اختفوا | وحبّ المتالي في السنين اللوازم |

فقد أثبت صفات تميم عن طريق تعاقب الجمل الاسمية على مقول القول دون حكاية القول، واستنكر بالتساؤل المتعجب وصول الأعاجم إلى مآثر تميم وفضائلها.

وهذه الصياغة ماهرة في الإبانة عن صدق إحساسه بعظمة قبيلته وموضوعية اعتزازه بها؛ لأنه ينزع فيه عن الإحساس العربي العام، فأكسبه بذلك صفة الشمول والصدق ومجانبة المبالغة أو الإفراط.

**٢ ـ القسم الإسلامي:**

تحدّث نافع بن الأسود في هذا القسم عن تميم في الإسلام، ودورها في نصرته فأبان عن استمرار مكانتها وثبات سيادتها لالتزامها بالدعوة إلى الله،

وجهادها في سبيل سيادة منهج الله وسلطانه في الأرض، فريادة تميم للقبائل وسيادتها فيها، كانت ذات أثر فاعل في انقياذ قبائل معدّ إلى الإسلام.

وحين أتى الإسلام كانوا أئمة     وقادوا معدّاً كلها بالخزائم

وفروسية تميم في الجاهلية امتدّت صولتها إلى الإسلام في نصرة كتائبه الزاحفة إلى قتال المشركين من الأعاجم في بلاد فارس والروم، الذين كانت مذلّتهم وهزيمتهم بأيدي رجال تميم ممن تمرّسوا بالقتال وخبروا العراك.

وهبُّوا لأهل الشرك ثم تكبكبوا     فطاروا عليهم بالسيوف الصوارم
لدن غدوة حتى تولوا تسوقهم     رجال تميم ذحلها غير نائم
من الراكبين الخيل شعثاً إلى الوغى     بصمّ القنا والمرسفات القواصم

فالشاعر معنيٌّ بقضية التوازي والتوحّد في مكانة تميم في الجاهلية والإسلام التي نجد لها تأصيلاً وتشريفاً من الله في قوله:

كذلك كان الله شرف قومنا     بها في الزمان الأول المتقادم

إلا أنه قصر فروسية تميم في الإسلام على مضمارها الأظهر في خوض الحرب، وركوب الخيل، وقهر الأعداء، فأسقط مآثر تميم في الكرم، ولا يعني ذلك أن الشاعر تخلّص منها لمصادرة مبادىء الإسلام لها؛ لأن هذه الفضيلة احتضنها الإسلام وعزّز من وجود قيمها في التآخي والودّ في المجتمع الإسلامي، وإنما كان إسقاطها من هذا القسم في القصيدة لأنها لم تعد من مفاهيم البطولة، ولا من مآثر الفارس المسلم، بقدر ما هي أثر من آثار الإيمان «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه».

وفي ظل التوازي والتوحّد كرؤية فكرية نفسية للقصيدة لم يبرح الشاعر إحساسه القبلي بالثبات والتناهي، مما يبعث على التساؤل، كيف استطاع أن يحافظ على توثب الإحساس، واستواء الرؤية الفنية في ظلال الفكرة الإسلامية؟

جعل نافع بن الأسود الأعاجم رمزاً للقوة والسيادة والاستبداد في الصراع بين العرب. والأعاجم في طرفي القصيدة، وقد لوّح بذلك تلويحاً في

القسم الجاهلي، حين غمز سيادتهم وسلطانهم، وعرّض بقوتهم إذ أشار إلى قوة تميم القادرة على الظفر بالغنائم، لكنه تعامل مع هذا الرمز مباشرة في القسم الإسلامي، وجاء التناول لهذا الصراع يحمل التحوّل الذي أحدثه الإسلام فيه من حيث قوة المواجهة وصراحتها وشمولها.

إذا الريف لم ينزل عريف بصحنه     وإذ هو تكفكفه ملوك الأعاجم
فجاءت تميم في الكتائب نصرة     يسيرون صفّاً كالليوث الضراغم

ولذلك فإن إحساس النشوة والطرب نجده ماثلاً في تصوير هذا الصراع العربي الأعجمي المبيت القديم.

وهبّوا لأهل الشرك ثم تكبكبوا     فطاروا عليهم بالسيوف الصوارم
فما برحوا يعصونهم بسيوفهم     على الهام منهم والأنوف الرواغم
لدن غدوة حتى تولّوا تسوقهم     رجال تميم ذحلها غير نائم

ففي اللغة الشعرية دلالة موحية بهذا الإحساس، فالطيران (طاروا) تعبير عن الحسّ المتوثّب الذي استخفه الطرب لتحقيق الغاية، والمعصية (يعصونهم) دلالة الاعتداد والاعتزاز بالنفس الذي لا سبيل إلى الخوف معها، والضرب على الأنوف الرواغم فيه التلذّذ بالغلبة والقهر، وفي (تسوقهم) نشوة الظفر بالنصر.

وغير خافٍ أن هذا الإحساس الطرب صدى للرؤية النفسية بالثبات والتناهي الذي أوجزه في قوله: «رجال تميم ذحلها غير نائم» وأشار إليه في قوله:

فقيل لكم مجد الحياة فجاهدوا     وأنتم حماة الناس عند العظائم

إلا أن الصراع بين العرب والعجم المتغير الأبعاد بين الجاهلية والإسلام اقتضى تغيّراً في مظاهر الفروسية الصادرة عن وحدة الرؤية في الثبات والتناهي؛ نماءً واعتدالاً، فالعزّ الثابت لتميم في الجاهلية اكتسب شموخاً في الإسلام، وأضحى فاضلاً لما كان عليه.

وحين أتى الإسلام كانوا أئمة     وقادوا معدّاً كلها بالخزائم

إلى عـزة[1] كانت سناءً ورِفعة     لبـاقيهم فيهـم وخـير مـراغم

وصورة الخيل التي هي عدّة الجهاد في الإسلام ومعقود بنواصيها الخير، التفت إليها نافع بن الأسود بوصف جامع للعناية والرعاية والاختيار.

على كل جـرداء السراة وملهب     بعيد مدى التقريب عبل القوائم

فقد جمعت من صفات العتق قصر الشعر وعلوّ المتن، ومن امتيـاز الجودة شدة الجري المثير للغبار، وسعة الخطو في العدو، ومن القوة غلظ القوائم.

وهذه الصورة على إيجازها الجامع، أقل حيوية وفاعلية إذا نظر إليها نظرة جزئية، من صورة الخيل التي قدّمها الشاعر في القسم الجاهلي من قوله:

وقودهم الخيل العتاق إلى العدا     ضوامر تردي في فجاج المخـارم
مجنبة تشكو النسـور من الوجـا     يُعَـانِدْنَ أعنـاق المطي الـرواسم

لأن العناصر المكوِّنة لصورة الخيل هنا فيها مجاوزة لتقريرية الوصف في الصورة السابقة، إذ تقوم على جانب من التضاد في التصور، فشكوى ألم الحافر حافز على معارضة المطايا ثقيلة المناسم، المبرأة من الألم، بدلاً من الاستسلام لنوازع الألم ومثبطاته في المسير. وهي بعد ذلك تستمدّ حيويتها من تمثيلها للموقف أكثر من استخدام لغة المجاز.

أما إذا نظرنا إلى صورة الخيل جزئية في تكامل صورة الفارس التميمي المسلم فإننا نلمس نماءً في الصورة وتغيّراً وتميّزاً ولا شك؛ لأن صورة الدرع الذي يلبسه الفارس تحمل الإتقان والعناية وجودة الاختيار الذي دلّت عليه صورة الخيل.

عليهم من الماذي زغف مضاعف     لـه حُبُك من شكـة المتـلازم

فالدروع متقنة النسج بما ضوعف من حلقاتها التي غـدت متقاربـة

---

(١) يروى إلى هجرة، الإصابة جـ ٢٠٢/١٠.

متوازية في خطوط منتظمة، وقد جاء التعبير عن هذه الصورة المتكاملة في قوله:

من الراكبين الخيل شعثاً إلى الوغى بصمّ القنا والمرسفات القواصم

دليلاً بيّناً على رسم صورة الفارس المسلم بعدّته وعتاده.

ومع أن فكرة التناهي في الإعداد والتفرّد في القتال هو الإحساس المهيمن على صورة الفارس التميمي المسلم، إلا أننا نجد اعتدالاً يميّزه عن صورته الجاهلية، حين جعل فروسية تميم جزءاً من فروسية الكتائب المسلمة في الجهاد، الذي له من الفاعلية مالها في تحقيق النصر.

فجاءت تميم في الكتائب نصرة يسيرون صفّاً كالليوث الضراغم

وغاية فروسية تميم في الإسلام حادت عن مهمتها الجاهلية قليلاً، فالسيادة والتميّز والثأر معانٍ شملت القصيدة بقسميها، إلا أن نافع بن الأسود أسقط المكاسب المادية واعتدّ بالمآثر المعنوية في الجانب الإسلامي، فالغنيمة والظفر بها مما كان هدفاً في الجاهلية أناب عنه حماية الناس ومسؤولية الدفاع عنهم في الوقائع العظيمة.

فقيل لكم مجد الحياة فجاهدوا وأنتم حماة الناس عند العظائم

ولعلنا ندرك قصوراً في تصور الشاعر في هذا المجال إذ حصر فروسية الإسلام وغايتها بالحياة وأعرافها من الشرف والمجد، دون التفات إلى الغاية الأسمى في عزّة الإسلام وسيادة منهجه في الأرض.

ونلمس للشاعر مخرجاً من ذلك في أن مجد الحياة مقصود به سيادة الإسلام إذ لا مجد للمسلم إلا بسيادة الإسلام للأرض، وكذلك في القول غير المسمى فاعله، أو غير المحدد مصدره، إبانة عن إحساس غيرهم بمكانتهم وقدرتهم، وإقراراً بشرفهم وتميّزهم، وهو سلوك إسلامي متأدّب بإرشاد الرسول عليه الصلاة والسلام للناس في أمره «أنزلوا الناس منازلهم» على أنه لا ينبغي أن يربط بين هذا السلوك وتأدبه، وبين هَبَّة تميم إلى

المشركين وحملتهم عليهم؛ لأن الشاعر لم يرتّب الفعل على القول، بل أظهره مبتوت الصلـة به (فقيل. . وهَبّوا).

والثأر الذي هو الغاية الرديفة للغنيمة في غاية الفروسية الجـاهلية، أخرجه الشاعر إخراجاً جديداً، وعطفه إلى فروسية الإسلام عطفاً لطيفاً، على الرغم من مجيئه تذييلاً وتعقيباً على إذلال المشركين في قوله:

لدن غدوة حتى تـولّوا تسـوقهم  رجـال تميم ذحلهـا غـير نـائم

فقد جاء الثأر في معرض الألفاظ ذات الدلالة الإسلامية على تحول الصراع العربي الأعجمي في قوله: هجرة، جاهدوا، أهل الشرك، يعصونهم، غدوة، تولّوا[1]، مما يصرفه عن معنى الثأر القبلي إلى انتصار العقيدة والجماعة المسلمة من أجل الإسلام.

وهكذا استطاع الصحابي الجليل نافع بن الأسود أن ينقل لنا فروسية تميم بمجالاتها المختلفة ذات السلسلة التي لا تنتهي من البطولـة والسيادة والشرف، معتمداً في ذلك على رؤية فكرية في وحدة التحديات المفروضة على تميم في الصراع مع الأعاجم ما بين الجاهلية وبين الإسلام، وتماثل الإحساس فرحاً وطرباً واعتزازاً وامتلاءً بالقبيلة على الرغم من امتداد الزمن، وتغيّر العصر.

وكما ترك ذلك أثراً في وحدة القصيدة الموضوعية، فإن له صدىً في نمائها العضوي إذ عمل كل جزء فيها على تواصل المعنى وتآلف الرؤية، فتغيّر الزمن ترك نماءً فكرياً وتغيّراً فنياً في القصيدة، وكان الربط بين القسمين في القصيدة على درجة من المهارة والفن، حين جعل الشاعر القسم الأول مقدمة للقسم الثاني، فقد أَصَّل لفروسية تميم في الإسلام بأن خلع عليها في الجاهلية مظاهر الإسلام وسلوك أهله.

كـذلك كـان الله شرف قـومنـا  بها في الزمـان الأول المتقادم[2]

(١) قرن التولي بدلالة الهزيمة في الإسلام كما ورد في الآيات والأحاديث النبوية من ذلك ﴿ومن يولّهم يومئذ دبره. . ﴾ ﴿فلا تولّوهم الأدبار﴾ ومن السبع الموبقات «التولّي يوم الزحف».

(٢) روي هذا البيت (كذلك كان الله شرف فرسانها) الإصابة حـ ٢٠٢/١٠.

وكان من نتاج ذلك أن تساوى جزءا القصيدة في عدد الأبيات، ولئن كان لهذا ارتباط بظاهر البنية الهيكلية أو المصادفة القولية، إلا أن فيها بعض دلالة على التوازي بين طرفي التجربة الشعرية في العقل والعاطفة.

وتعدّ هذه القصيدة نموذجاً في توازن الالتزام بين الانتماء القبلي وبين الولاء الإسلامي لجماعة المسلمين، فهي تصدُر عن رؤية فكرية إسلامية في البناء النفسي للإنسان، واطّراد نقائه الفطري، فخياركم في الجاهلية خياركَم في الإسلام إذا فقهوا كما أخبر الرسول عليه الصلاة والسلام[1]، أساس مكين، وجوهر متين، انطلقت منه رؤية الشاعر.

وتخطى نافع بن الأسود في موقفه القبلي حدود العصبيـة التي تسلخ صحبها عن الجماعة المسلمة، وتخلعه منها والتي جاء التحذير والنهي عنها في حديث الرسول ﷺ: «ليس منّا من دعا إلى عصبية»؛ لأن حبّ الرجل قومه ميل فطري تفرضه طبيعة الاجتماع والتآلف البيئي، وهو حبٌّ أقرّه الإسلام ما دام واقعاً في دائرة القوامة والنصف، بعيداً عن الظلم والإثـم والعدوان، فقد روي أنه سئل رسول الله ﷺ أمن العصبية أن يحبّ الرجل قومه، «قال: لا، ولكن من العصبية أن ينصر الرجل قومه على الظلم» والعصبية كذلك «أن تعين قومك على الظلم»[2].

فالدفاع عن العشيرة والتغني بمكارم أخلاقها بصدق وحق، لاتثـريب على المرء في تناوله، لأن «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً» بردعه عن الظلم «ظالماً» وبأخذ الحق له ممن ظلمه «مظلوماً» حديث عام يتضمن القبيلة كما يتضمن الفرد[3].

وقد وعى نافع بن الأسود حدود الإباحة والمحظور في هذا الانتماء، فقدّم أنماطاً صريحة من أفعال تميم ومكارم أخلاقها في البذل والعون من خلال

---

(١) مختصر صحيح مسلم جـ ٢/٤٢٩.

(٢) سنن أبي داود جـ ٥/٣٤١ حديث رقم ٥١١٩.

(٣) أما حديث «خيركم المُدافع عن عشيرته ما لم يأثم» فضعيف، انظر سُنن أبي داود جـ ٥/٣٤١، حديث رقم ٥١٢٠.

التعبير بالمعرفة، وأبهم أنماط الفروسية الأخرى بتنكير لمقاصدها كقوله: لتنقض وتراً، أو لتحوي مغنماً، وكائن أصابوا من غنيمة قاهر (مقهور)... لاحتمال تأوّل الدلالة فيه.

وبذلك فإن الإسلام لم يُلْغِ ارتباط الفرد المسلم بقبيلته، ولا حجر عليه الإشادة بها، ما دام واعياً لحدود هذا الارتباط. أما القول بأن الشاعر المسلم في الفتوح الإسلامية لم تكن القبيلة موضع ممارسته الشعرية بحالٍ من الأحوال، وإنما كانت الجماعة الإسلامية الكبيرة التي حلّت من وجدانه محل القبيلة الصغيرة[1]؛ ففيه تعميم لا يخلو من مجانبة للصواب، وفيه اندفاع يسقط نماذج شعرية كثيرة وازنت بين الانتماء القبلي والالتزام بالجماعة الإسلامية فعلى الرغم من انطباق هذه المقولة على جمهور كبير من الشعراء إلا أن هناك نفراً لم يلغ ارتباطه بقبيلته إلى جانب ارتباطه بالجماعة الإسلامية، بل مزج بينهما في إطار القيم الإسلامية كشعر نافع بن الأسود وبعض قصائد عمرو بن معدّ يكرب[2].

- ٥ -

## قصيدة الفروسية فنياً:

مما تقدم من درس أدبي لنماذج من قصائد الفروسية الإسلامية،

---

(١) انظر الحاشية السابقة (٣).

(٢) انظر قصيدته في معركة جلولاء:

| | |
|---|---|
| لقد علمت أقيال مَذْحج أنني | أنا الفارس الحامي إذا القوم ضجروا |

ومنه قول عمرو بن معديكرب في معركة جلولاء:

| | |
|---|---|
| لقد علمت أقيال مَذْحِج أنني | أنا الفارس الحامي إذا القوم ضَجَّروا |
| صبرت لأهل القادسية مُعْلَمًا | ومثلي إذا لم يصبر الناسُ يَصْبِرُ |
| وطاعنتهم بالرمح حتى تبددوا | وضاربتهم بالسيف حتى تكسروا |
| بذلك أوصاني أبي وأبو أبي | بذلك أوصاه فلست أقصر |
| حمدت إلهي إذ هداني لدينه | فلله أسعى ما حييت وأشكر |

(كتاب الفتوح حـ ٢٧٧/١، وديوان عمرو بن معد يكرب ص ٦٤ بتخريج عن فتوح الإسلام).

نستطيع أن نتبينّ سمات فنيّة محددة، ذات دَلٍّ واضح على أدب إسلامي رفيع في فكره، متميّز في أدائه.

**أولاً: البطل:**

على الرغم من أن البطل في قصيدة الفروسية هو الشاعر، وأن شعر الفروسية نتاج للذات، فقد سرت فيه النزعة الجماعية بالانعطاف الجزئي، أو بالذوبان الكلي، وخلا من الوقفات الغنائية الطويلة التي تحفّزها مثل هذه المواقف.

وصورة البطل تتحدد ملامحها وصفاتها من خلال الأثر العام للصراع وطبيعة النزال لا من خلال التراكب الوصفي للأبعاد الجسمية والأبعاد الخلقية، وتأصيل النسب، وعدّة القتال من صور السلاح وصفات الخيل والإبل، ومشاهد الطعن ومناظر الدماء والجرحى والقتلى، فجانب البطل المسلم بذلك صورة النمط، أو النموذج والمثال التي صوّر بها الشعر الجاهلي البطل[1]؛ واكتسبت بهذه المجانبة طابعاً مميزاً من الشخصية الإسلامية في صدق الرواية والواقعية والالتزام بالفكر الإسلامي والرؤية الإسلامية المنضبطة بثبات في الصراع الإنساني وغايته في نصرة الحق على الباطل.

ولا يعني ذلك أن قصيدة الفروسية خلو من ذكر الخيل ووصف السلاح، فقد أشار عروة زيد الخيل إليها، والتفت إليها بالوصف والعناية في الاختيار نافع بن الأسود، وجاء ذكر السيف والرمح في قول عروة زيد الخيل:

لرأت ضرب امرىء غير خامل    مجيد بطعن الرمح أروع مصلت
دفعت عليهم رحلتي وفوارسي    وجـرّدت سيفي فيهم ثـم ألَّتي

وقول نعيم بن مقرن:

فما صبروا في حَوْمَةِ الموت ساعة    لحدّ الرماح والسيوف الصـوارم

(١) انظر شعر الحرب في العصر الجاهلي حـ ١/٧٨ ـ ٩١.

وقول نافع بن الأسود:

وهبّوا لأهل الشرك ثم تكبكبوا فطاروا عليهم بالسيوف الصوارم
من الراكبين الخيل شعثاً إلى الوغى بصمّ القنا والمرسفات القواصم

ووصف عبد الله بن سَبْرة سيفه؛ مضاءه وإشراقه ورونقه:

كلٌّ ينوء بماضي الحدّ ذي شطب جَلَّىٰ الصياقل عن ذَرِّيّة الطبعا

أما الدروع فأبان نعيم بن مقرن عن صفتها العامة من الإسباغ والطول:

فجئنا إليهم بالحديد كأننا جبال تراءى من فروع الغلاصم
فلما لقيناهم بها مستفيضة وقد جعلوا يسمون فعل المساهم
صدفناهم في واج روذ بجمعنا غداة رميناهم بإحدى العظائم

وخصّها نافع بن الأسود بالإتقان ومضاعفة النسج في قوله:

عليهم من الماذي زعف مضاعف له حُبُك من شَكَّةِ المتلازم

ولا يخفى أن تناول هذه الأدوات جاء سريعاً دون ريث في وصفها[1]، على الرغم مما يدل عليه توافر الشعراء على ذكر الضرب بالسيف والطعن بالرمح من شجاعة وإقدام، لأن الضرب بالسيف أخطر من الطعن بالرمح. فالفارس المسلم لم ينفعل بهذه الأدوات انفعال الشاعر الجاهلي بها، فهي

(١) ولا يعني هذا أن الأمر على إطلاقه في شعر الفروسية الإسلامية، فهناك وصف للخيل متأنٍ في شعر الغزوات والفتوحات الإسلامية، وفي قصيدة عبد الله بن رواحة في معركة مؤتة شاهد واضح لذلك إذ يقول فيها:

جلبنا الخيل من أجأ وفرع تُغَرُّ من الحشيش لها العُكُومُ
حذوناها من الصوان سِبْتاً أزلَّ كأن صفحته أديم
أقامت ليلتين على مُعانٍ فأعقب بعد فترتها جُمُومُ
فرحنا والجياد مُسَوَّمات تنفَّسُ في مناخرها السَّمُوم
فلا وأبي مآبُ لَنَأْتِيَنْها وإن كانت بها عرب وروم
فعبّأنا أعنتها فجاءت عوابس والغبار لها بريم

(انظر ديوان عبد الله بن رواحة ص ١٤٩ ـ ١٥٠).

لا تعدو في نظره أدوات صمّاء للإعداد والاستعداد، وإرهاب الأعداء ﴿ترهبون به عدوّ الله وعدوكم﴾ وتحقيق النصر، لكن الامتلاء النفسي بها والركون إليها ـ على ضرورتها ـ مَضْيَعة لحقيقة الإيمان بالله والتوكّل عليه، ومجلبـة للخيبة والفشل، إذ أنَّ الأداة القتالية جانب من جوانب متعددة في نُصْرَة الله ونَصْره.

ولا تتميز صورة البطل المسلم في هذه القصائد لأنه مأخوذ بالشجاعة والإقدام، أو لأنه يذوب في الجماعة ويؤثرها منكراً ذاته، لأن الشجاعة ليست مهمة، وإنما المهم غرضها، والغلبة ليست مهمة وإنما المهم ميدانها، وإنكار الذات ليس مهمًا وإنما المهم غايته، لأن الإنسان يخدم ذاته إذ يخدم غيره[1]. فغاية البطولة في قصيدة الفروسية غاية متفردة في رضا الله بسيادة منهجه وسلطانه، وقد دلّت عليها القصائد السابقة صراحة أو إيماءً، فعروة زيد الخيل غايته الآخرة:

فلا ثروة الـدنيا نـريد اكتسـابها ... أَلَا أنها عن وَفْـرهـا قـد تخلّت

وراحة ابن سبرة في لقاء ربه مجاهداً لتحقيق هذه الغاية:

ومـا ضننت عليها أن أُصـاحبها ... لقد حرصت على أن نستريح معاً

وحماية ذمم المسلمين وتشتيت جمع المشركين، غاية وأسلوب في قصيدة نعيم بن مقرن:

نهضت إليهم بـالجنـود مسـاميـاً ... لأمنـع عنهم ذمتي بـالقـواصم

وإذلال المشركين وتحقيق مجد الحياة للمسلمين، ميدان وهدف دارت فيه قصيدة نافع بن الأسود:

فقيل لكم مجد الحياة فجاهـدوا ... وأنتم حُماة الناس عند الأعاظم
وهبّوا لأهل الشرك ثم تكبكبوا ... فطـاروا عليهم بالسيوف الصوارم

وفي حمى هذه الغاية لم يلتفت البطل المسلم إلى الفخر بتصوير القتلى أو الجرحى، ولم ينفعل بمشاهدها، إلا إذا كان القتيل ذا شأن وسلطان، قائداً، في

(١) خواطر في الفن والقصة عباس محمود العقاد ص ١٠٧.

قتله نصر المسلمين وهزيمة المشركين، فقتله جدير بالوقفة، باعث على البهجة، ولعلّ في قصيدة عبد الله بن سبرة ما يمثل ذلك، وإذا أردنا أمثلة معززة فإن زهير بن عبد شمس بن عوف البَجَلي يقول في قتل رستم[1]:

أنا زهيرٌ وابنُ عَبدِ شمسِ ... أرديتُ بالسيفِ عَظيمَ الفرسِ
رستمُ ذا النخوةِ والدمقسِ ... أطعتُ ربي وَشَفَيْتُ نفسِي

وقال نافع بن الأسود في قتل الفيرزان[2]:

ويوم نهاوند شدوت فلم أحم ... وقد أحسنت فيهم جميع القبائل
عشية وَلَّىٰ الفيرزان موائلاً ... إلى جبل آب حذر القواجل
فأدركه منّا أخو الهيج والندى ... فقنطره عند ازدحام الحوامل

وفي قتل مهران قائد الفرس في معركة البويب تنازع قتله كلٌّ من جرير بن عبد الله البجلي وحسان بن المنذر بن ضرار الضبّي، ضربه البجلي وطعنه الضبّي، وقد كان جرير ضربه بعد أن طعنه حسان، قال حسان بن ضرار الضبي[3]:

ألم ترني خالستُ مِهرانَ نَفْسَه ... بأسمَر فيه كالخلال طرير
فخرّ صريعاً والتقاني برجله ... وبادر في رأس الهمام جرير
فقال قتيلي والحوادث جمة ... وكاد جرير للسرور يطير
فقال أبو عمرو وقتلى قتلته ... ومثلي قليل والرجال كثير
فأرسل يميناً أنَّ رمحك نالَهُ ... وأكرم أن تحلف وأنت أمير

وفي قتل رستم كذلك قال قيس بن هبيرة بن المكشوح المرادي[4] مبيّناً

---

(١) فتوح البلدان للبلاذري نشر صلاح الدين المنجد، ط. مكتبة النهضة المصرية ق ٢/٣١٩، وكتاب الفتوح جـ ١/٢٧٥.

(٢) الغزوات لابن حبيش ورقة ٢١٢ ـ ٢١٣ نقلاً عن مجلة المورو ص ١١٦ عدد ١ مجلد ١١ سنة ١٩٨٢.

(٣) مروج الذهب للمسعودي تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط. المكتبة التجارية، الرابعة ١٩٦٤ ص ٢/٣١٩.

(٤) فتوح البلدان جـ ٢/٣٢٠ الأخبار الطوال ص ١٢٥.

عن غاية البطولة الإسلامية:

| | |
|---|---|
| جَلَبْتُ الخَيْلَ من صَنْعَاءَ تَرْدِي | بِكُلِّ مُدَجَّجٍ كالليْثِ |
| إلى وادي القُرى فديارِ كَلْبٍ | إلى اليرموك فالبلد الشّآمي |
| وجئنا القادسية بعد شهر | مُسَوَّمَةً دَوَابِرُهَا دَوَامي |
| فناهضنا هنالك جمع كسرى | وأبناء المرازبة الكرام |
| فلما أن رأيتُ الخيلَ جَالَتْ | قَصَدْتُ لموقِفِ الملك الهُمَامِ |
| فَأَضْرِبُ رَأْسَهُ فَهَوى صَرِيعاً | بسيفٍ لا أَفَلَّ ولا تَهَامِ |
| وقد أبلى الإِلَه هُنَاك خيراً | وفِعلُ الخيرِ عند اللَّهِ تامِ |

حقاً إن قتل العظماء، سادة ورؤساء، مذهب شائع في الفروسية الجاهلية[١]، ولكن من التجني بمكان إلحاق هذه النماذج بهذا المذهب القاصد إلى الفخر رياءً أو مكابرة، لأن تشابه الظاهرة لا يلغي تباين الغاية، وتفرّد الأثر، فقتل هؤلاء القادة العظماء قتل لعزيمة الإصرار على التصدّي لدين الله ودعوة الحق، فرستم والفيرزان ومهران رموز لمنعة الفرس وحضارتهم وعداوتهم وحقدهم على الإسلام وأهله، وفي إحباط ذلك إفراغ لهذه الرموز من دلائلها، وانتصار لغاية الفروسية الإسلامية التي جاء التعبير عنها بطاعة الله، وانتصاره، ونماء الأجر عنده، وشفاء النفس وراحتها.

ولا شك أن هذه غاية عامة سعى كل مجاهد لتحقيقها والظفر بشرفها، ولعلّ من الدليل على ذلك ما حدَّث به قُرْط بن جمّاح وقد جلس المثنى بعد الفراغ من معركة البويب يحدّث الناس ويحدّثونه، قال: قتلت رجلاً فوجدت منه رائحة المسك، فقلت «مِهران» ورجوت أن يكون إيّاه، فإذا هو صاحب الخيل «شَهْربزاد» فوالله ما رأيته إذ لم يكن مهران شيئاً[٢].

ويُعزِّز ذلك أيضاً مفاد المحاورة التي جرت بين سعيد بن زيد وأبي عبيدة بن الجراح يوم حمص، وقد بشر سعيد أبا عبيدة بأن قتلى الروم تجاوز

(١) انظر شعر الحرب في العصر الجاهلي ص ١٩٩، ٢٠٠.
(٢) تاريخ الطبري جـ٣/٤٦٧ ط ثالثة.

عددهم خمسة آلاف، قال أبو عبيدة: «فهل ترى قتل بطريقهم هربيس، فقال سعيد بن زيد: أيها الأمير إذا كان قتل بطريقهم هربيس، فما قتله غيري فقال أبو عبيدة: وكيف علمت أنه قتيلك يا سعيد، فقال سعيد بن زيد: أيها الأمير: إني رأيت فارساً عظيم الخلقة، طويلاً ضخماً، أحمر اللون، وبيده سيف، وعليه لأمة حربه، صفتها كذا وكذا، وهو وسط الروم كأنه البعير الهائج، فحملت عليه وقلت في حملتي: اللهمّ إني أُقدّم قدرتك وغلبتك على غلبتي، اللهمّ اجعل قتله على يدي، وارزقني أجره»[1].

والذين نظروا في هذه النماذج وجدوا فيها تنازعاً طريفاً، أو أثراً دينياً ضعيفاً خافتاً، فمن التفت إلى طرافة التنازع جعل الفخر علّة له[2]، ومن رأى فيها أثراً دينياً ضعيفاً، فقد زاد على الفخر بالشجاعة والبسالة وصف المعركة والتهيؤ لها، الذي شغل الشاعر عن المعاني الدينية إلا من بيت واحد، وعمّم هذا الضعف في أكثر شعر الفتوح «وهكذا شعر الفتوح في أكثره، لا يظهر فيه أثر الإسلام إلا ضعيفاً فاتراً»[3].

وإذا كنّا لا ننكر الفخر في إطار ما قدّمنا من غاية قتل القادة والرؤساء، فإننا لا نوافق أن تقتصر إسلامية هذه النماذج على معنىً صريح من آية كريمة مقتبسة أو حديث نبوي مضمّن، لأن هذه نظرة موضعية قاصرة عن إدراك الرؤية النفسية والفكرية التي تقف وراء تدفّق القصيدة، وتجول في صورتها، وترفّ من خلال عاطفتها، أما ضعف الأثر الإسلامي في شعر الفتوح فلا أحسب أننا بحاجة لدفعه بعد أن وقفنا على الإسلامية في نماذج منه.

### ٢ ـ النزعة القصصيّة:

ولما كانت شخصية البطل في قصيدة الفروسية مقدمة من خلال موقف من مواقف الصراع مع الفرس أو الروم، ودالّة على نفسها بالإشارة أو الإيحاء، فقد غلبت عليها الروح القصصيّة، إذ تجد نزوعاً إلى حكاية

(١) فتوح الشام للواقدي جـ ١٤٨/١ ـ ١٤٩، ط. الكاستلية بمصر ١٢٨٢ هـ.
(٢) شعر الفتوح الإسلامية ص ١٣٥ ـ ١٣٦.
(٣) شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، يحيى الجبوري ص ٢٥٠.

الأحداث، وتصوير مشاهد القتال والنزال بتتالٍ وسرد.

وعرض الأحداث في قصيدة الفروسية يأخذ طابعاً إخبارياً تارة، فلا يتيح السرد مجالاً للتأمل والتصوير، فيبدأ الخبر وينتهي في لقطة سريعة من أبيات معدودة، كما في قصيدة عروة زيد الخيل وقصيدة نافع بن الأسود، أو طابعاً قصصيّاً تارة أخرى، تنمو فيه الحكاية وتتكامل، ويتآلف السرد مع التصوير، وتستوعب القصة القصيدة بتمامها، كما في قصيدة عبد الله بن سبرة وقصيدة نعيم بن مقرّن.

ولقد عمل الإيجاز في السرد على إضمار كثيرٍ من الأحداث بما يحقق الإثارة واطّراد الحركة في القصيدة، إذ يعمل الإضمار على حفز الذهن على التقاط توابع الحدث؛ ولازم تكامله من مشاهد وصور، فتكتسب الحركة توثباً في ترددها بين المجالين.

### ٣ ـ الوحدة الموضوعية:

وتركت النزعة القصصية أثراً بيّناً في وحدة القصيدة الموضوعية من جهتين:

الأولى: استقلال قصيدة الفروسية بفكرة واحدة، دون ارتباط بمقدمات ذات مساس بالتقليد الفني أكثر من مساسها بالرؤية النفسية الواحدة، ودون انعطاف إلى أغراض أو أفكار متباينة لا تتوحد إلا بعسر، ولا تطوّع إلا بِلَيٍّ لأعناقها.

والثانية: أن القصّ خبراً كان أو حكاية، تعمل عناصره على احتواء موقف موحد، وتتضافر على نمائه وتكامله، بما يقـرّب القصيدة من تحقيق الوحدة العضوية التي هي «تجسيد للحظة شعورية، وموقف نفسي واحد»[1] على نحوٍ ما.

### ٤ ـ الصورة الشعرية:

لم تكن الصورة الشعرية على درجة واحدة من النماء والتكامل والشمول

---

(١) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص ١٤٥.

والتجزئة، وذلك أمر تقتضيه طبيعة الشعر والشاعر، إلا أنها تكاد تستوي في درب فني واحد من حيث تلاحم الصورة الشعرية بالمشهد القتالي، فهي تعبير عن موقف وتمثيل لعاطفة تكتسب بها حيويتها.

وقد حملت الصور الشعرية اتزان الانفعال وصدقه، فثمة تطابق بين الرؤية النفسية والعاطفية وبين المنظور المحسوس الذي جاءت الصور وعاء له، فلا مبالغة فيها ولا تحريف للواقع، ولا انحراف عن جَادَة الاعتدال في إفراغ الانفعال والشعور.

ومن غير المصادفة ألّا نجد في قصائد الفروسية الأربع صورة تحمل أداة من أدوات تهذيب جموح الانفعال، وتقريب المبالغة، فقد صُدِّرت الصور بكأن كقول عبد الله بن سبرة:

كـأنّ "لمـتـه هـداب مخـمـلة  أَحَمَّ أزرق لم يشمط وقد صلعا

وقول نعيم بن مقرن:

كـأنهم عنـد انبثـاث جموعهم  جـدار تشـظى لَبْنُـهُ للهـوادم
كـأنهم في واج روذ وَجَـرِهِ  ضئين أصابتها فروج المخارم

وهذه الأداة (كأن) وإن حملت معنى التقريب وغلبة الظن فهي تفيد تغليب الحقيقة كما في قوله تعالى: ﴿فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو﴾، وتعزّز قوة الشبه بين طرفي التشبيه، حتى كأن المتكلم شكّك نفسه في تغايرهما[1].

وبذلك يكتسب الصدق الفني في قصيدة الفروسية طابع الصدق الأخلاقي، لتوازن التصور والتصوير، فلم تَخِفّ الصورة على درجة الإحساس، ولم يتجاوز الإحساس حدّه في التصوير. ومثل هذا «إنما حسن هذا الحسن وقبلته النفوس، لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو عليه مع حسن عبارته، وبراعة نسجه، وجودة تلخيصه، ومتخيّر ألفاظه»[2].

---

(١) عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي (حاشية الشهاب) للشهاب الخفاجي جـ ٧ ص ٤٨.

(٢) انظر الموازنة للآمدي ٢/١٨١.

### ٥ ـ لغة الفروسية وموسيقاها:

ولغة هذه القصائد تجمع في معجمها الألفاظ الجزلة إلى جانب الألفاظ السهلة، فقد تميزت قصيدة عبد الله بن سبرة الجرشي وقصيدة نافع بن الأسود بالجزالة، في حين كان طابع السهولة ويُسْر التناول قصيدة عروة زيد الخيل ونعيم بن مقرن.

ولا تناكر بين هذه السهولة والفروسية، كما لا تدابر بين الجزالة وبين التعبير عن البطولة؛ لأن الأمر في الظاهرتين الأسلوبيتين مردّه إلى التباين في الطبائع النفسية والفنية، وإلى الانفعال ولغته الشعرية.

ولغة الانفعال لا تحدد بجزالة، ولا ترتبط بالسهولة، وإنما تتميز بقدرتها على إثارة المواقف والانفعالات التي تعقب الألفاظ[١]، فلغة البطولة ليست البساطة كما صوّرها بعض الباحثين[٢]، وليست الصعوبة كما تصورها باحث آخر[٣]، ولكنها لغة الحماسة التي ندركها في مشاكلة التعبير للانفعال لفظاً وإيقاعاً وصورة وإيحاءً.

وعلى الرغم من أن الأصمعي عدّ الفرسان مثل عنترة وخفاف بن نُدبة والزبرقان بن بدر وعباس بن مرداس وزيد الخيل في منزلة أقل من طبقة الفحول من الشعراء[٤]، فإن الفروسية تكتسب طابع الفحولة على نحوٍ ما، فقد جعل صفة الخيل والحروب من موضوعاتها[٥]، وعدّ دريد بن الصمّة من فحولها[٦]. ولا يعني هذا أن الفحولة قيد لقوة اللغة ومقصورة عليها، لأنها معيار عام في تمييز كل من كان له ميزة على غيره كميزة الفحل على الحقاق[٧]،

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٣٣٩.
(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي ص ٣٧٣.
(٣) شعر الصراع مع الروم ص ١٨٠.
(٤) فحولة الشعراء ص ٢٧.
(٥) الموشح ص ٥٦.
(٦) فحولة الشعراء ص ٣٠.
(٧) الموشح ص ٤٥.

في غلبة صفة الشعر عليه، أو في عدد متفاوت من القصائد، يجري وفق طراز رفيع من السبك[1].

وأيّاً كانت لغة البطولة وصفتها، فإن قصيدة الفروسية الإسلامية اتّسمت بالتوازن بين الانفعال والتعبير، فضلاً عن أن نوعية الإقدام والتضحية فيها أكسبها طابعاً من القوة حدّث عنه أبو عبيدة في قصائد قطري بن الفجاءة، فقد كان كلما سمع شعره قال: «هذا الشعر، لا ما تعلّلون به نفوسكم من أشعار المخنثين»[2] مفضلاً لشعره على شعر غيره من الجاهلين أمثال عروة بن الورد.

وحفلت قصيدة الفروسية بألفاظ جاءت ممثلة لطبيعة الصراع بين الإسلام والكفر، من ذلك: الجهاد، الإسلام، عدو الله، بحمد الله، الذمة، صبر ساعة، أهل الشرك، جاهدوا، يعصونهم، غدوة، تولّوا.

وتميزت هذه القصائد كذلك بالقدرة على تطويع الألفاظ الأعجمية للوزن الشعري، مثل: سيرين، نهاوند، جلولاء، فلطاس، أرطبون، موتا، واج روذ.. واطّرد هذا الأمر في غيرها من قصائد الفروسية، مثل: يزدجرد، كسرى، باب قديس، الفيرزان، واي خرد، النهروان[3].

وإذا كان شعراء القرن الثالث الهجري قد وجدوا عنتاً شديداً في إدخال الأسماء الرومية في قصائد الصراع مع الروم، فلم يستقم لهم الأمر إلا بتحوير ملائم[4]، فإننا نجد الأسماء الفارسية طيّعة في انسجامها مع الوزن الشعري والتلاحم اللغوي دون حاجة إلى تغيير أو تحوير، ولعلّ لهذا الاختلاف سبباً ندركه في سهولة الاسماء الفارسية عن الأسماء الرومية، فضلاً عن قدم التعامل مع اللغة الفارسية، ووحدة الحروف في بنية الكلمة بين العربية والفارسية.

ونغمة الحماسة هي الموسيقى الغالبة على قصائد الفروسية، فقد انتظم

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس ص ٥٣.
(٢) أمالي المرتضى جـ ٦٣٨/١.
(٣) انظر مجلة المورد شعر نافع بن الأسود النصوص ٧، ١٢، ١٤، ١٦، ١٩.
(٤) شعر الصراع مع الروم ص ١٥٤.

البحر الطويل ثلاث قصائد. هي قصيدة عروة زيد الخيل ونعيم بن مقرّن ونافع بن الأسود، أما قصيدة عبد الله بن سبرة فجاءت على البحر البسيط. وأيّاً كان الرأي في مصدر هذه النغمة أهو العلاقة بين المعاني والوزن الشعري، أو الإيقاع الناجم عن استخدام ألفاظ دالّة على درجة الشعور، فإن هذين البحرين أعلا البحور الشعرية درجة[1]، وكذلك فإن استخدام حرف الميم الذي جاء رويّاً في قصيدتين وهو من الحروف الشائعة في القصائد، والتاء والعين وهما من الحروف متوسطة الشيوع[2]، يُفصِح عن قدرة في النظم، ومهارة في انتقاء الموسيقى الدّالة على الحماسة، الموائمة لدرجة الشعور.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط. دار الغرب الإسلامي - بيروت الثانية ١٩٨١ ص ٢٦٨.

(٢) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص ٢٤٨.

# الفصل الثالث

# أسلوب الدعوة في نثر الصحابة

## بين التقريرية والفنية

لا تزال العلاقة بين العمق المكاني والبعد الزماني في الفتوح الإسلامية تحت ظل الخلفاء الراشدين، مؤشراً قويّ الدلالة على فاعلية التشكيل الإسلامي لجيل الصحابة في حمل الدعوة، والتضحية في سبيلها، فوزاً برضا الله عزّ وجلّ.

وعلى الرغم من بُعد الامتداد، واستمرارية التغير في البلاد الجديدة، وحركة المدّ الإسلامي الفاتح، فلم ينقطع التواصل بين الخليفة وقوّاده وجنده الذين احتضنتهم بلاد فارس شرقاً، وبلاد الروم شمالاً، ومصر غرباً، وبلاد النوبة جنوباً، إذ كانت الرسائل والكتب تحمل من ميادين القتال إلى مركز الخلافة في المدينة المنورة تفصيلاً لمجريات الأحداث، وتدقيقاً في أحوال المسلمين، ووصفاً لطبيعة الأرض التي يطؤها الجند، والمناشط التي تقوم بها حياة الناس في هذه البلاد، ليقف الخليفة على ذلك كله، فيكون قراره بعد ذلك مرشداً وموجّهاً بالإقدام أو التريث أو الإحجام في ميادين القتال، وواعظاً بترغيب أو ترهيب في أمور المسلمين العامة، لمن يلي أمورهم في الأمصار أو يرعى شؤونهم.

كتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى عمرو بن العاص، لّما استقرّ على ولاية مصر، أن صِفْ لي مصر، فكتب إليه:

«ورد كتاب أمير المؤمنين ـ أطال الله بقاءه ـ يسألني عن مصر: اعلم يا أمير المؤمنين أن مصر قرية غبراء، وشجرة خضراء، طولها شَهْر، وعَرْضُها

عَشْر، يكنُفُها جبل أغبر، ورمل أعفر، يَخُطُّ وَسَطَها نِيلٌ مبارك الغُدُوات ميمون الرَّوْحات، تجري فيه الزيادة والنقصان كجري الشمس والقمر، له أوان يَدُرّ حِلاَبه[1]، ويكثر فيه ذُبَابُه، تَمُدُّه عيون الأرض وينابيعها، حتى إذا ما اصْلَخَمَّ عَجَّاجه[2]، وتعظمت أمواجه، فاض على جانبيه، فلم يمكن التخلّص من القرى بعضها إلى بعض إلا في صغار المراكب، وخفاف القوارب، وزوارق كأنهنّ في المخايل وَرْقُ الأصائل[3]، فإذا تكامل في زيادته نَكَصَ على عَقِبَيْه كأوّل ما بدأ في جريته، وطما في دِرَّته، فعند ذلك تخرج أهل ملَّة محقورة، وذِمَّة مخفورة، يحرثون الأرض، ويبذرون بها الحب، يرجون بذلك النماء من الرَّب، لغيرهم ما سَعَوا من كَدِّهم، فناله منهم بغير جِدّهم، فإذا أحدق الزرع وأشرق، سقاه الندى، وغذَّاه من تحته الثرى، فبينما مصر يا أمير المؤمنين لؤلؤة بيضاء، إذا هي عَنْبَرة سوداء، فإذا هي زُمُرُّدة خضراء، فإذا هي ديباجة رقشاء، فتبارك الله الخالق لما يشاء.

والذي يصلح هذه البلاد ويُنَمِّيها، ويقرّ قاطنيها فيها، ألاّ يُقبلَ قول خسيسها في رئيسها، وألاّ يُسْتَأدى خراج ثمرة إلاّ في أوانها، وأن يُصْرَف ثلث ارتفاعها في عمل جسورها وترعها، فإذا تقرر الحال مع العمال على هذه الأحوال، تضاعف ارتفاع المال، والله تعالى يوفّق في المبدأ والمآل»[4].

بذلك جاء الترغيب في حكم مصر والاستقرار فيها من خلال وصف نهر النيل وما تعلق به من أحوال البلاد، أما التحذير من غزو البحر فقد جاء في كتاب آخر لعمرو بن العاص إلى عمر بن الخطاب، وقد سأله أن يصفه له، فقال: «يا أمير المؤمنين، إن البحر خلق عظيم، يَرْكَبُه خلق صغير، إن ركن خرّق القلوب، وإن تحرك أزاغ العقول، يزداد فيه اليقين قلَّة والشكُّ

---

(١) دَرّ الضرع: تدفق لبنه، والحلاب: استخراج ما في الضرع من اللبن، والمعنى له وقت يفيض فيه ماؤه ويغزر.

(٢) اصلخمّ: اشتد، وعجاج النهر: صوت تدفقه.

(٣) المخايل: جمع مَخِيلَة وهو الظن، والوَرْق: الحمائم في لونها سواد إلى بياض.

(٤) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة جـ ٣٢/١ ـ ٣٣.

كثرةً، ليس إلاَّ السماء والماء، وإنما هم فيه كدودٍ على عود، إن مال غَرِقَ، وإن نجا بَرِقَ»[1].

وكلا الكتابين معنيٌّ بالإبانة عن البعد الحقيقي للموصوف، ولكننا نجد في وصف النهر ما لا نجده في وصف البحر، تفصيلاً وتركيزاً، فهل التباين صدى لعمق الخبرة أو ظاهر التجربة، أم أن مجال الترغيب غير مجال الترهيب في التدفق والإصابة.

إن الصلة غير منبتة بين الأثر الأدبي وحوافز القول المؤثرة من تجربة وانفعال، إلا أن الطبيعة الأدبية قد تكون قادرة على التسوية بين مجالات التجربة الأدبية نوعياً وانفعالياً، إذا كان الإحساس بها غير متفاوت في درجته، فمن قدر على الترغيب لم يعوزه القول في الترهيب، لأنهما اتجاهان نوعيان للدفقة الإبداعية، ومظهران لمرونة الموهبة وطواعيتها في جنس أدبي واحد، إلا أن الإحسان في ذلك رهن بما يحدثه الأثر الأدبي من مشاركة وجدانية وهو أمر لا بدّ لتحققه من طبع أصيل، وذكاء قادر على تطويع الأداة الفنية بمستوى غير متباين في المجالات المختلفة.

لقد حمل النصان السابقان ألواناً من التشكيل الفني المصوّر لإحساس الإعجاب والرغبة والخوف والرهبة، إذ رسم عمرو بن العاص صورة النيل وأحواله المتغيرة من جريان وفيضان، وصدى ذلك في تبدّل مظاهر الحياة في مصر؛ فهذا منظر لتنقل الناس بالزوارق بهيج ممتع، وهذا مشهد لهم يحرثون الأرض ويبذرون الحَبّ، وهذا شريط متحرك لتحوّل الأرض من بياض بفعل الماء الغامر إلى سواد من أثر الطمي إلى اخضرار بعد أن كساها الزرع. فالعلاقة بين الإنسان وبين النهر علاقة تناسق وائتلاف.

أما البحر فقد أقام صورة على التضاد المتناهي في حدوده، فلا نسبة بين حجم البحر وبين صغر الإنسان، ولا تناسب بين حركته وبين سكونه، ولا توازن بين الاطمئنان إليه والخوف منه، ولا توسّط بين الموت فيه وبين النجاة

---

(1) تاريخ الطبري جـ ٤/٢٥٨، العقد الفريد ١/٨٩، البيان والتبيين ٢/١١٣.

منه، فالعلاقة بين البحر وبين الإنسان علاقة تدابر واختلاف.

ولم يرتبط أثر هذين الكتابين بطول أو قصر، ولا بتفصيل أو تركيز، بقدر ارتباطه بإصابة الغرض في توضيح العلاقة بين الإنسان وبين البحر والنهر، ولذلك كان تعقيب عمر بن الخطاب رضي الله عنه على وصف عمرو بن العاص لمصر بقوله: «لقد وصفت لي خبراً كأني أشاهده»[(١)]، وعلى وصف البحر بقوله: «لا والذي بعث محمداً بالحق لا أحمل فيه مسلماً أبداً»[(٢)]. أو «لا سألني الله عن أحد أحمله فيه»[(٣)].

هنا مجال لتعقيب إسلامي من حيث الثقة بين الخليفة وقائده من ناحية وحرص الخليفة على حياة جنود الفتح من ناحية أخرى!! والصدق كان منطلق القائد في كتابه ومنطلق الخليفة في تعقيبه.

غير أن كتاب الترغيب في مصر يستمدّ إثارته من تناغم الإيقاع، وتموّج حركته، بقصر الجمل وازدواجها، وهو ما لا نجده في كتاب الترهيب في غزو البحر إلّا على قلّة. ومع أن هذه الصفة الإيقاعية قليلة التحصيل في أسلوب عمرو بن العاص في رسائله وكتبه مما يجعل أمر صحتها موضعاً للنقاش[(٤)]، إلا أنها أداة ذات شأن في الإثارة، وذات دلالة في التأثير والتوجيه؛ إلا أن تلك الصفة أمر واقعي محقق في النص الذي أمامنا بصرف النظر عن قائله مما يكفل لوظيفتها التأثيرية الديمومة والاستمرار.

وكانت الفتوح الإسلامية قد اقتضت أنماطاً نثرية متعددة، تحرّض على الجهاد وتندب الناس إليه، وتبشّر بنصرٍ أو تطلب مدداً، وتأمر بالصبر والثبات، وتدعو إلى الإسلام وتجادل الأمم فيه بالتي هي أحسن، فجاءت الخطب والرسائل والوصايا وكتب الأمان أوعية تعبيرية لهذه المعاني.

---

(١) النجوم الزاهرة ٣٢/١.

(٢) تاريخ الطبري جـ ٤/٢٥٩.

(٣) العقد الفريد ٨٩/١.

(٤) ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى انتحال هذه الرسالة على عمرو بن العاص لما فيها من عبارات أنيقة (الفن ومذاهبه في النثر ص٩٨)، وقد سبقه إلى ذلك د. حسين نصار الذي لم يطمئن إلى صحة الرسالة من المنطلق ذاته. (نشأة الكتابة الفنية ص ٦٠).

وتنزع هذه الأنماط النثرية على اختلاف أحوالها وبنائها عن منهج الدعوة الإسلامية بمؤدى وعظي غير متباين فنياً في مجالي الترغيب والترهيب، فهي لم تبرح الهدف الذي التصقت به وهو الدين، فمن أجله ندب الناس إلى الجهاد وحرضوا عليه، وفي سبيله كتبت الرسائل في توجيه الجيوش، وله أخلص القادة النصح لجندهم، وبه خاطب رسل الفتوح كسرى ويزدجرد وهرقل.

وَتَمَّحِي بين هذه الأنماط الأُطر الفنية، فلا نكاد نظفر بفارق بين الخطب والوصايا والرسائل على جهة العموم، ولا بين الرسائل الجدلية والخطب الجدلية الدعوية على وجه الخصوص؛ لأنها متوحدة الغاية، متوحدة الأسلوب، ولذلك فإن من الخطأ البَيِّن أن يفرّد كل لون من هذه الألوان النثرية بقراءة مميزة بالخصائص التي استقرت زمن الكتابة الوظيفيّة، بدعوى موضع الاستعمال في كل لون منها.

ولا يعني توحّد الأسلوب في هذا النثر جمود الأداء، وبهوت التعبير، وإنما يعني استواء الذوق الأدبي، وصدوره صقيلاً بعد تربيته عن معين بياني ثرّ، فيه من القوة ما اطّرد صفاته، ومن الشمول ما غطى الحاجات واحتوى الأغراض.

لقد كان القرآن الكريم وِرْدَ الصحابة رضي الله تعالى عنهم الذي امتلأت به نفوسهم وأشربت حبه قلوبهم، فصقل التمرّس به ترتيلاً وحفظاً أذواقهم، بنظمه المعجز، وأدائه المميز، ترغيباً وترهيباً، وإرشاداً ووعظاً، وتعليمًا وتشريعاً، وكان حديث رسول الله ﷺ وِرْدَهم الثاني الذي أشربوا سمته المميّز في البلاغ[1].

وفي حمى هذين الوردين العظيمين تتجلى الإسلامية كمنهج تعبيري متميز في الدعوة، ويمكن تناولها في نثر الفتوح من خلال مظاهر أسلوبية ثلاث: التركيز الفكري، والوضوح وبساطة التعبير، والإثارة الفنيّة.

---

(١) عبقرية محمّد ـ عباس محمود العقاد ص ٧٠.

## ١ ـ التركيز الفكري:

يقوم نثر الفتوح الإسلامية في جوهره على الفكر، فهو المبدأ والمآل في التوجيه والدعوة، وقد توكأ عليه هذا النثر أساساً للإقناع الذي تتم به الدافعية إلى الاستجابة بنوعيها: الإيجابي والسلبي، فالفكر أصل توجهت إليه العناية دون حَيْف على شكل التعبير كما سيتضح. ولذلك زهد الصحابة رضي الله تعالى عنهم في المقدمات التي لا يرجى منها غناءً، ولكنهم وشّحوا خطبهم ورسائلهم ووصاياهم بما جعلوه مفتتحاً لكل مجال يبدأون به ويقدمون عليه، ذكر الله وحمده وتوحيده، وزادوا في الرسالة تحية الإسلام، كما جاء ذلك في مقدمة رسالة بعث بها أبو عبيدة إلى عمر بن الخطاب «بسم الله الرحمن الرحيم، لعبد الله عمر أمير المؤمنين، من أبي عبيدة بن الجراح، سلام عليك، فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد: . . .»[1].

ولا نقصد بالتركيز تلك الكلمات السريعة التي تُقْتَطَفُ سؤالاً عن حال، أو تُوَقَّعُ جواباً عن طلب، لأن هذا اللون من النثر جرت به سُنن بعض الأحوال، ولكننا نقصد به الوفاء بما يفرضه التواصل الفكري والنفسي بين المنشىء والمتلقّي من غير إخلال بالتبيين، ولا انحراف عن حيادة القصد بالفضول والتكرار.

كتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه ومَن معه من الأجناد يقول: «أما بعد: فإني آمُرُك ومَن معك من الأجناد بتقوى الله على كل حال، فإن تقوى الله أفضل العُدَّة على العدو، وأقوى المكيدة في الحرب، وآمرك ومَن معك أن تكونوا أشد احتراساً من المعاصي منكم من عدوكم، فإن ذنوب الجيش أخوف عليهم من عدوهم، وإنما يُنْصَر المسلمون بمعصية عدوهم لله، ولولا ذلك لم تكن لنا بهم قوة لأن عَدَدَنا ليس كعددهم، ولا عُدَّتنا كعدّتهم، فإن استوينا في المعصية، كان لهم الفضل علينا في القوة، وإلاّ نُنْصَرْ عليهم بفضلنا لم نغلبهم بقوتنا، فاعلموا أن عليكم في سيركم حفظة من الله يعلمون ما تفعلون، فاسْتَحيُوا منهم، ولا تعملوا

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ١٢٥، وانظر ص ١٢٧، ١٣٩.

بمعاصي الله وأنتم في سبيل الله، ولا تقولوا: إن عدونا شرٌّ منّا، فلن يُسَلَّط علينا، فربَّ قوم سُلِّط عليهم شرٌّ منهم، كما سُلِّطَ على بني إسرائيل ـ لما عملوا بمساخط الله ـ كفار المجوس، فجاسـوا خلال الـدِّيار، وكـان وعداً مفعولاً، واسألوا الله العون على أنفسكم كما تسألونه النصر على عدوّكم، أسأل الله تعالى ذلك لنا ولكم.

وترفق بالمسلمين في مسيرهم، ولا تجشمهم[1] مسيراً يتعبهم، ولا تُقَصِّر بهم عن منزل يرفق بهم، حتى يبلغوا عدوهم والسفر لم ينقص قوتهم، فإنهم سائرون إلى عدو مقيم، حامي الأنفس والكراع[2]، وأقم بمن معك في كل جمعة يوماً وليلة، حتى تكون لهم راحـة يحيون فيهـا أنفسهم وَيرُمُّـون[3] أسلحتهم وأمتعتهم، ونحِّ منازلهم عن قرى أهل الصلح والذِّمة فلا يدخلها من أصحابك إلا من تثق بدينه، ولا يَرْزَأْ[4] أحداً من أهلها شيئاً، فإن لهم حرمة وذمة ابتليتم بالوفاء بها كما ابتلوا بالصبر عليها، فما صبروا لكم فتولّوهم خيراً، ولاتستضـروا أهل الحرب بظلم أهل الصلح.

وإذا وطئت أرض العدو فأذْكِ[5] العيون بينك وبينهم، ولا يَخْفَ عليك أمرهم، وليكن عندك من العرب أو من أهل الأرض من تطمئن إلى نُصْحه وصدقه، فإن الكذوب لا ينفعك خَبَرُهُ وإن صَدَقَكَ في بعضه، والغاشّ عين عليك، وليس عيناً لك، وليكن منك عند دُنُوِّكَ من أرض العدو أن تكثر الطلائع، وتبثُّ السرايا[6] بينك وبينهم، فتقطع السرايا أَمْدادَهم ومَرَافِقَهُم، وتَتَّبع الطلائع عَوْرَاتِهِم، وتَنَقَّ[7] للطلائع أهل الرأي والبأس من أصحابك

(١) جشم: كلّف بالأمر فوق الطاقة.
(٢) الكراع: اسم يجمع الخيل والسلاح.
(٣) يرمون أسلحتهم: يصلحون ما فسد منها.
(٤) رزأ ماله: أصاب منه شيئاً.
(٥) أذكى العيون: أرسل الطلائع ورفع من درجة استعدادها وأكثر من إرسالها.
(٦) السرايا: جمع سرية وهي القطعة من الجيش قد يقل عددها فيصل إلى خمسة أنفس وقد يكثر فيصل إلى أربعمائة، وسميت بذلك لأنها تسري ليلاً في خفية لئلا ينتبه لها العدو.
(٧) تنق: تخيّر.

وتخيّر لهم سوابق الخيل، فإن لقوا عدوّاً كان أول ما تلقاهم القوة من رأيك، واجعل أمر السرايا إلى أهل الجهاد والصبر على الجلاد، ولا تخصَّ بها أحداً بهوى فَتُضَيِّعَ مِنْ رأيك وأمرك مما حابيت بـه أهلِ خـاصّتك، ولا تَبْعَثَنَّ طليعة ولا سَرِيَّةً في وجهٍ تتخوف فيه غلبة أو ضيعةً أو نِكاية، فإذا عاينت العدد، فاضمم إليك أقاصيك وطلائعك وسراياك، واجمع إليك مكيدتك وقوتك، ثم لا تعاجلهم المناجزة ما لم يستكرهك قتال، حتى تُبْصِر عَوْرَة عدوك ومقاتِلَه، وتعرف الأرض كلها كمعرفة أهلها، فتصنع بعدوك كصنعه بك، ثم أَذْكِ أحراسك على عسكرك، وتيقظ من البيات جُهْدَك، ولا تؤتى بأسير ليس له عقـد إلا ضربْتَ عُنُقَه، لترهب به عدو الله وعدوك، والله وَلِيُّ أمرك ومن معك، وَوَلِيُّ النصر لكم على عدوكم، والله المستعان»[1].

هذه الرسالة أطول نماذج رسائل الفتح الإسلامي التي كانت تصدر عن دار الخلافة إلى ميدان الجهاد، وقد غطى الخليفة فيها الأصول الحقيقيـة التي إن رُعِيَتْ كَتَبَ الله للمسلمين النصر على أعدائهم، فحق الله أولاً في طاعته وتقواه والحذر من التردّي في معصيته، وحق المجـاهدين ثـانياً في التـرفق بأحوالهم في حلّهم وترحالهم، وحق أهل البلاد المفتوحة من أهل الصلح والذمة ثالثاً بإنصافهم والوفاء لهم، وحق المعركة رابعـاً بالإعـداد واليقظة والتحرّي المستوعب لأحوال العدو المختلفة.

ولقد برئت هذه الأفكار من فضول القول وتكرار المعاني على الرغم من طولها الذي شمل أربع قضايا فكرية، فلكل فكرة شملتها الرسالة موقع في الدعوة والوعظ الذي قصد إليه الخليفة، ولئن لم يكن هناك تناظر في حجم الأفكـار من حيث التناول والعـرض، فذلـك أمر متعلقـه بتمـام المعنى، والإخلاص في توصيله، لا بأهميته واعتباره.

ولكل جملة في سياق التعبير موقعها المطمئن في تلاحم المعنى، وبناء الفكرة ونمائها، وانتظامها، الذي مكّن له ارتباط لغوي بين الشرط وما يعقبه

---

(١) العقد الفريد جـ ١/١٣٠ ـ ١٣٢.

والنهي وما يتبعه، والأمر وما يستلزمه، وارتباط آخر منطقي بـين الإرشاد والتوجيه وبين ما يقتضيه من علل موضّحة، وأدلة معزّزة.

وإذا أردنا أن نزيد الأمر وضوحاً في هذا المجال فإن تحليلاً لفكرة من أفكار الرسالة العامة من شأنه أن يفي بذلك، فالتهيؤ للمعركة معنًى عام تناول الخليفة مرتكزاته بإذكاء العيون وبعث الطلائع، وبثّ السرايا، وقد ميّز كل فئة منها بمهمة، وخصّ كل منها بطبقة من الرجال. فالعيون ذات مهمة محددة ببيان أمر العدو وتسقّط أخباره قبل الوصول إلى أرضه، وروّادها من العرب أو من أهل الأرض المفتوحة، والطلائع تتتبّع عورات العدو، وتتقصى مواضع ضعفه التي يؤتى منها، وفرسانها خيرة أهل الرأي والبأس من صحب القائد، والسرايا تقطع أمداد العدو وتشلّ حركته القتالية، وجندها من أهل الجهاد الذين خَبِروه فأضحى لديهم صَبْر على مشاقّه. فإذا تمت معاينة العـدو جمعت العيون والطلائع والسرايا، وتلاها مرحلة من التيقّظ وتشديد الحراسة في انتظار مبادأة العدو ومعاجلته بالقتال إذا استكره المسلمون عليه.

وتهدف هذه الموعظة إلى حماية ذمم المسلمين ورعايتهم، ولذلك فقد امتزج فيها الأمر العام بالنهي الخاص بالقائد سعد بن أبي وقاص عن الميل والهوى في إسناد ريادة السرايا لأحد من خاصته، أو إرسالها في اتجاه قد يكون فيه مساس بسلامتها من غلبة أو غدر.

تلك خطة مركّزة الحدود، متنوعة الوسائل، متكاملة البناء، متدرجة النماء، لا مجال فيها لمعنًى غير متعاون في تركيز الفكرة، ولا ترداد لمعنى في أكثر من تركيب، يقول عمر «وليكن منك عند دنوِّك من أرض العدو أن تكـثر الطلائـع، وتبث السرايـا بينك وبينهم، فتقـطع السرايـا أمـدادهم ومرافقهم، وتَتبَّع الطلائع عوراتهم، وتنقَّ للطلائع أهل الرأي والبأس من أصحابك، وتخيّر لهم سوابق الخيل، فإن لَقُوا عدوّاً كان أول ما تلقاهم القوة من رأيك، واجعل أمر السرايا إلى أهل الجهاد، والصبر على الجلاد، ولا تخصّ بها أحداً بهوى فتضيِّعَ من رأيك وأمرك أكثر مما حـابيت به أهـل خاصتك..».

فهذه إرشادات بمقتضياتها، وقضايا بعللها، متلاحقة دون أناة، متسارعة دون جمل اعتراض، أفعال أمر متتالية في (ليكن، واجعل، تخيّر) وأدوات شرط متعاقبة (فإن لقوا، فإذا عاينت) وأدوات نهي متتابعة (لا تخصَّ، لا تعاجلهم، لا يَخْفَ)؛ بل إننا نجد امتزاجاً وتعاقباً بين الأمر والشرط والنهي، إذ يقع الشرط في جواب الطلب، والنهي في مستلزمات الأمر، كقوله «وتخيّر لهم سوابق الخيل، فإن لقوا عدواً كان لهم أول ما تلقاهم القوة من رأيك، واجعل أمر السرايا إلى أهل الجهاد، والصبر على الجلاد، ولا تخصّ بها أحداً بهوى...».

ولا سبيل لإسناد هذا التركيز الفكري إلى لون نثري دون آخر، أو عزوه لحال دون غيره، فالرسالة الجدلية على سبيل المثال لم تبرح هذه الصفة، على الرغم مما يفرضه هذا اللون من الإفاضة ومناقشة الرأي.

كتب أبو عبيدة عامر بن الجراح إلى عمر بن الخطاب رسالة[1] يطلب مدداً ويشكو فيها كثرة الروم ويترحم على قلة المسلمين عند لقائه بالروم في اليرموك، الذين جاشوا على المسلمين بأربعمائة ألف رجل، فجاءه ردّ أمير المؤمنين عمر بن الخطاب مُثَبِّتاً له، دافعاً لأقواله، واعظاً له وللمسلمين يقول: «أما بعد: فقد قدم عَلَيَّ أخو ثُمَالة بكتابك يخبرني فيه بنفير الروم إلى المسلمين برّاً وبحراً... فلا تَهُولَنَّكَ[2] كثرة ما جاءك منهم، فإن الله بريء منهم، ومن بريء الله منه كان قَمِناً[3] أن لا تنفعه كثرة، وأن يَكِلَه الله إلى نفسه ويخذُله، ولا تُوحِشْك قلّة المسلمين في المشركين، فإن الله معك، وليس قليلاً مَن كان الله معه، فأقم بمكانك الذي أنت به حتى تلقى عدوك وتناجِزهم[4]، وتستظهرَ بالله عليهم، وكفى به ظهيراً ووليّاً ونصيراً، وقد فهمت مقالتك «احتسب أنفس المسلمين إن هم أقاموا، ودينهم إن هم

---

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص١٨٠، وكتاب الفتوح جـ١/٢٣٠ - ٢٣١.

(٢) تهولنك: ترعبك وتخيفك.

(٣) القمن: الجدير.

(٤) المناجزة: المبارزة والمقاتلة.

تفرقوا، فقد جاءهم ما لا قبل لهم به، إلا أن يُمِدَّهم الله بملائكته، ويأتيهم بغِيَاث[1] من قبله» وايْمُ الله لولا استثناؤك بهذا لقد كنت أسأت، ولعمري إن أقام لهم المسلمون وصبروا فأصيبوا، لما عند الله خير للأبرار، ولقد قال الله عزّ وجلّ: ﴿فمنهم مَن قضى نحبه، ومنهم من ينتظر، وما بدَّلوا تَبْديلاً﴾ فطوبى[2] للشهداء، وإن لِمَن عقل عن الله مّمن معك من المسلمين لأُسْوةً بالمصرَّعين حول رسول الله ﷺ في مواطنه، فما عَجَز الذين قاتلوا في سبيل الله، ولا هابوا الموت في جنب الله، ولا وهن الذين بَقُوا من بعده، ولا استكانوا لمصيبتهم، ولكنهم تأسَّوا[3] بهم، وجاهدوا في الله من خالفهم منهم، وفارق دينهم، ولقد أثنى الله على قوم بصبرهم فقال: ﴿ وكَأَيِّنْ من نبيٍّ قاتل معه ربيُّون[4] كثيرٌ فما وَهَنوا لما أصابهم في سبيل الله وما ضَعُفوا وما اسْتَكَانُوا والله يُحبُّ الصابرين، وما كان قولهم إلا أن قالوا رَبَّنا اغفر لنا ذنوبنا وإسرَافَنا في أمرنا وَثَبِّتْ أقدامنا وانصرنا على القوم الكافرين. فآتاهم الله ثواب الدنيا وحسن ثواب الآخرةِ والله يحبّ المحسنين﴾ فأما ثواب الدنيا فالغنيمة والفتح، وأما ثواب الآخرة فالمغفرة والجنة.

واقرأ كتابي هذا على الناس ومُرْهم فليقاتلوا في سبيل الله، وليصبروا كيما يؤتيهم الله ثواب الدنيا، وحسن ثواب الآخرة. . .»[5].

والجدل في هذا الجانب من الرسالة دائر حول الصبر والثبات واحتساب ذلك في سبيل الله «ولعمري إن أقام لهم المسلمون وصبروا فأصيبوا لما عند الله خير للأبرار»، وهذه القضية تناولها عمر بن الخطاب رضي الله عنه بالأدلة المختلفة؛ المعقولة منها والمحسوسة، فالأجَل الذي هو قدر مقدور يأتي بميعاد معلوم عند رب العالمين، بدهيةٌ التسليمُ بها إيمان، واللجاجة فيها بالأسباب

---

(١) الغيث: المطر ومعناه هنا الإعانة.

(٢) الطوبى: الخير والحسنى.

(٣) تأسّوا: اقتدوا.

(٤) الربيّون: العلماء الأتقياء الصُّبّر.

(٥) تاريخ فتوح الشام للأزدي ١٨٢ ـ ١٨٣، وكتاب الفتوح لأحمد بن أعثم الكوفي جـ ٢٣٢/١ ـ ٢٣٣.

والأحوال مفتاح لأبواب الشيطان، ومعاناة الرسول ﷺ وصحابته الكرام في سبيل الدعوة إلى الله قبس مضيء في التأسّي والاقتداء، فلم يهب الموت من كان معه، ولا جزع منه من بقي بعده، أما قصص الأنبياء ومن صبر وقاتل معهم من الأتقياء الذي كان غاية همِّهم في ذلك طلب المغفرة والثبات والنصر على الكافرين؛ فهي التربية الربانيّة للمؤمنين في كل زمان والتي جزاؤها ﴿ فآتاهم الله ثواب الدنيا وحسن ثواب الآخرة والله يحبّ المحسنين ﴾.

فكأني بعمر بن الخطاب رضي الله عنه وهو يعظ المسلمين من جند أبي عبيدة بحفزهم على الصبر وحملهم عليهم، تحسّس في نفوسهم غفلة عن حقيقة العمل في سبيل الله، فدفع بتتالي الأدلة الموقظة للإيمان المستقر في أعماق نفوسهم.

وهذه الأدلة متدرجة بتسلسل متكامل يحمل على الإقناع، وهي وإن كانت تلتقي مع أهل المنطق ظاهرياً في سوق الأدلّة استدلالاً، إلّا أنها تختلف عن الصناعة المنطقيّة في أسلوب عرضها وجفاف التعبير فيها، إذ أن عرض الأدلة في هذه الرسالة جاء بطريق القصّ والتداعي؛ قصّ نماذج القدوة الصالحة واستحضار صورهم وأحوالهم، مما يُحَمِّل الدليل غائية ثنائية في الإقناع والإمتاع، فعلى كونه متوجهاً إلى العقل وقوى الإدراك، إلا أنه يثير الوجدان ويحرّك العاطفة بهزّ مشاعر الأمل والرجاء.

وهذه الطريقة الدعوية في الاستدلال والتأثير والإقناع تنهج نهج القرآن الكريم في الجدل والتركيز الفكري، من ذلك على سبيل المثال قوله تعالى في محاورة المتثاقلين عن الجهاد: ﴿ يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة، فما متاع الحياة الدنيا في الآخرة إلا قليل، إلّا تنفروا يعذبكم عذاباً أليمًا ويستبدل قوماً غيركم ولا تضرّوه شيئاً والله على كل شيء قدير، إلّا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه وأيّده بجنود لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم﴾[1].

---

(١) التوبة آية: ٣٨ ـ ٤٠.

فالآيات الكريمة تخاطب العقل وتثير الوجدان بهزّ مشاعر الخوف والرجاء في المُحَاوَرين، وتستدل لذلك بعرض نموذج مدرك من نماذج نصرة الله لدينه ورسوله، لقياس القريب العاجل على الماضي القريب الغابر، حفزاً لهم على تغيير مواقفهم إلى النفرة للجهاد.

## ٢ ـ الوضوح وبساطة التركيب:

والوضوح من لوازم الفكرة البيّنة والرؤية الواضحة الجليّة، وهو يكسب الكلام إشراقاً مميزاً، وشفافية يجول المعنى فيها دون التواء، إذ يبوح بسرّه، ويشي بفحواه، لينجو من قسوة التعليل، ومتاهات التأويل والتفسير.

والتعبير إذا حظي بهذا السمت، امتزج فيه اللفظ بالمعنى امتزاجاً لا سبيل معه إلى إدراك حدود أحدهما بدون الآخر، ولا سبيل كذلك للمفاضلة بينهما في الإبانة، لأنهما يتسارعان في مدار الإفهام، ويتعاوران في ميدان التوصيل في حركة تبادلية متكافئة، فيكتسب التعبير صفة البلاغة التي لا يستحقها «حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[1].

ولم يبرح الصحابة رضوان الله تعالى عليهم هذا الوضوح وشرفه البلاغي فيما أُثِرَ عنهم من ألوان نثرية، وهم بذلك إنما يعبّرون عن طبيعتين متكاملتين؛ طبيعة نفسية متمثلة في النقاء والصفاء والصدق وما إلى ذلك من صفات أخلاقية ربّاهم عليها الإسلام، وطبيعة فكرية عن الكون والحياة والإنسان والموت والبعث والأجر والعقاب وما إلى ذلك من مبادىء عقدية كوّن بها الإسلام عقليتهم، بمعنى أن الإسلام في تربيته للصحابة رضوان الله عليهم صقل نفوسهم، وصاغ عقليتهم في ضوء مبادئه وقيمه وأفكاره، فجاء التعبير الأدبي في صدوره عن هاتين الطبيعتين يحمل القيم الخلقية والأفكار الإسلامية بالقوالب اللغوية للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فاكتسى ثوبها واتّشح بجمالها في ترائي المعنى من خلال اللفظ وضوحاً ودقة.

---

(١) البيان والتبيين ١/١١٥.

كتب أبو بكر الصديق رضي الله عنه إلى خالد بن الوليد رضي الله عنه وهو باليمامة يوجّهه إلى حرب العراق لمساندة المثنى بن حارثة، يقـول[١]:
«بسم الله الرحمن الرحيم، من عبد الله أبي بكر خليفـة رسول الله ﷺ إلى خالد بن الوليد ومن معه من المهاجرين والأنصار والتابعين بإحسان، سلام عليكم، فإني أحمد إليكم الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد: فالحمد لله الذي أنجز وعده، ونصر دينه، وأعزّ وَليَّه، وأذلَّ عدوّه، وغلب الأحزاب فرداً، فإن الله الذي لا إله إلا هو، ﴿وعد الذين آمنوا منكم وعملوا الصالحات ليستخلفنّهم في الأرض كما استخلف الذين من قبلهم، وليمكننّ لهم دينهم الذي ارتضى لهم، وليبدلنّهم من بعد خوفهم أمناً، يعبدونني لا يشركون بي شيئاً، ومن كفر بعد ذلك فأولئك هم الفاسقون﴾[٢]، وعداً لا خُلْفَ له ومقالاً لا رَيْبَ فيه، وفرض على المؤمنين الجهاد فقال عزّ من قائل ﴿كتب عليكم القتال وهو كره لكم، وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم، وعسى أن تحبّوا شيئاً وهو شرٌّ لكم، والله يعلم وأنتم لا تعلمون﴾[٣] فاستتمّوا موعد الله إيّاكم، وأطيعوه فيـما فرض عليكم، وإن عـظمت فيه المؤونـة، واشتدّت فيه الرزيّة[٤]، وبعدت فيه الشُّقَّة[٥]، وفجعتم في ذلك بالأموال والأنفس، فإن ذلك يسـيرٌ في عظيم ثـواب الله، ولقد ذكـر لنا الصـادق المصدوق ﷺ أن الله يبعث الشهداء يوم القيامة شاهرين سيوفهم لا يَتَمَنَّــوْنَ على الله شيئاً إلا آتاهموه حتى أعطوا أمانيَّهم، وما لم يخطر على قلوبهم، فما شيء يتمناه الشهيد بعد دخوله الجنة! إلا أن يردّهم الله إلى الدنيا، فَيُقْرَضُون بالمقاريض[٦] في الله لعظيم ثواب الله، انفـروا ـ رحمكم الله في سبيل الله ـ خِفَافاً وَثِقَالاً، ﴿وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم في سبيل الله ذلكم خير لكم إن

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ٥٤ ـ ٥٥.
(٢) سورة النور آية: ٥٥.
(٣) سورة البقرة الآية: ٢١٦.
(٤) الرزيّة: الرزيئة وهي المصيبة.
(٥) الشُّقّة: السفر البعيد.
(٦) يجزون بما فعلوا في سبيل الله جزاءً حسناً.

كنتم تعلمون ﴾[1] فقد أمرت خالد بن الوليد بالمسير إلى العراق لا يبرحه حتى يأتيه أمري . . ».

لقد وشّح أبو بكر رضي الله عنه رسالته بآيات الجهاد وما فيها من وعد خيرٍ وجزاء عظيم، وبحديث رسول الله في فضل الشهداء، إذ وجدها دالّة على مقصده، معبّرة عما في نفسه.

وإذا كانت الآيات القرآنية والحديث النبوي قد برزت بنفسها مباشرة بحكاية القول، فإن أبا بكر في وصيته لهاشم بن عتبة يتجاوز حكاية القول ونصه، ليعظ بمعنى الآيات ويستعين بدلالة كثير من ألفاظها يقول: «يا هاشم إنّا إنما كنّا ننتفع من الشيخ الكبير برأيه ومشورته وحسن تدبيره، وكنّا ننتفع من الشاب بصبره وبأسه ونجدته، وإن الله عزّ وجلّ قد جمع لك تلك الخصال كلها، وأنت حديث السن مستقبل الخير، فإذا لقيت عدوك فاصبر وصابر واعلم أنك لا تخطو خطوة، ولا تنفق نفقة، ولا يصيبك ظمأ ولا نصب ولا مخمصة في سبيل الله إلا كتب الله لك به عملاً صالحاً، إن الله لا يضيّع أجر المحسنين»[2].

فأبو بكر وهو يوصي هاشم بن عتبة[3] تدفق على لسانه قول الله تعالى: ﴿ يا أيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون ﴾[4] وقول الله عزّ وجلّ: ﴿ ما كان لأهل المدينة ومن حولهم من الأعراب أن يتخلفوا عن رسول الله ولا يرغبوا بأنفسهم عن نفسه، ذلك بأنهم لا يصيبهم ظمأ ولا نصيب ولا مخمصة في سبيل الله ولا يطأون موطئاً

---

(١) سورة الصف آية: ١١.

(٢) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ٣٤.

(٣) هو هاشم بن عتبة بن ربيعة بن عبد شمس بن عبد مناف القرشي العبشمي، خال معاوية بن أبي سفيان، كان من السابقين إلى الإسلام، وهاجر الهجرتين وَصَلَّ إلى القبلتين، أسلم بعد ثلاثة وأربعين إنساناً، شهد بدراً، استشهد يوم اليمامة، وقال ابن عبد البرّ أنه توفي في خلافة عثمان بن عفان، وكان أبو هريرة إذا ذكره قال: ذاك الرجل الصالح.

(انظر الإصابة جـ ٨١/١١، سير أعلام النبلاء ٤٨٦/٣).

(٤) سورة آل عمران آية: ٢٠٠.

يغيظ الكفار، ولا ينالون من عدوٍّ نيلاً إلا كتب لهم به عمل صالح، إن الله لا يضيع أجر المحسنين ﴾ (١) فأفرد عموم الخطاب، وحوّل خصوص الحال، فازداد المعنى بوضوح ذلك وضوحاً وقوّة.

ويتبسط التركيب اللغوي في هذا النثر من غير أن يفارق المتانة والقوة، ويجزل من غير أن يهجر الوضوح أو يلمَّ بالغرابة، فهو في توازن بين البساطة والقوة، والوضوح مع الجزالة، ولا تثريب على هذا النثر في هذه المعادلة المتوازنة ما دام الأمر فيه متعلقاً بإشباع الفهم الذي هو الأساس المكين في إحداث الاستجابة. ويمكن الاستئناس على ذلك بخطبة شداد بن أوس(٢) في أهل حمص، فبعد أن حمد الله وأثنى عليه وصلّى على النبي ﷺ قال: «أما بعد، أيها الناس راجعوا كتاب الله وإن تركه كثير من الناس، فإنكم لم تَرَوْا من الخير إلا أسبابه، ولا من الشر إلا أسبابه، وإن الله جمع الخير كله بحذافيره فجعله في الجنة، وجمع الشرَّ بحذافيره فجعله في النار، ألا وإن الجنة وَعْرَة حَزْنة، ألا وإن النار سهلةٌ ليِّنة، ألا وإن الجنة حُفَّت بالكره والصبر، ألا وإن النار حفّت بالهوى والشهوة، ألا فمن كشف حجاب الكُره والصبر أشفى على الجنة، ومن أشفى على الجنة كان من أهلها، ألا ومن كشف حجاب الهوى والشهوة أشفى على النار وكان من أهلها، فاعملوا بالحق تنزلوا منازل أهل الحق يوم لا يُقضى إلا بالحق(٣).

فعلى الرغم من أن هذه الخطبة تنتسب في مفرداتها وتراكيبها إلى لغة الأسلاف، إلا أنها في صدود عن التفسير بالمعاجم، فلا تتأبى معانيها على

---

(١) سورة التوبة، آية: ١٢٠.

(٢) هو شداد بن أوس بن ثابت بن المنذر بن أخي حسان بن ثابت الأنصاري يكنى أبا يعلى نزل بيت المقدس ومات بها سنة ثمانٍ وخمسين، وكان ممن أُوتي العلم والحلم، قال فيه أبو الدرداء: «إن الله عزّ وجلّ يؤتي الرجل العلم ولا يؤتيه الحلم، ويؤتيه الحلم ولا يؤتيه العلم، وإن أبا يعلى شداد بن أوس ممن آتاه الله العلم والحلم»، وكان شداد مُفَوَّهاً قد أعطي لساناً وحكمة وفضلاً وبياناً كذلك، وروى عنه أهل الشام.

(انظر الإصابة جـ٢/٥٢، تاريخ فتوح الشام للأزدي ٢٧٥، سير أعلام النبلاء ٢/ ٤٦٠ - ٤٦٧).

(٣) تاريخ فتوح الشام للأزدي ٢٧٥.

الفهم، ولا تعسر ألفاظها في الإدراك، وهي تجري في نسق مترابط محكم، لا نُبوّ بين ألفاظه، ولا تنافر بين أصواته.

وتكتسب التراكيب قوتها ومتانتها مما خلعه الخطيب عليها من أدوات لغوية وأكسية بلاغية وإيقاعات صوتية، إذ صدرت أكثر الجمل فيها بأداة الاستفتاح (ألا) وهي تفيد تأكيد مضمون الجملة التي تليها، فضلاً عن الرنين الصوتي المتردد في تكرارها الباعث على التنبيه والتشويق، ولا يخفى أن عرض السؤال مُصَدَّراً بأداة العرض ثم إتباعه الجواب، يقرّر مضمون الجواب، ويسوقه إلى أعماق النفس لوقوعه موقع المنتظر المطموح إلى علمه.

وجاء النسج اللغوي بطريق التقابل وتصعيد المعنى، فالجنة وعرة حزنة، والنار سهلة لينة، والجنة حفّت بالكره والصبر، والنار حفّت بالهوى والشهوة، وهذا التقابل يزيد المعنى وضوحاً، إذ يفسر الضد بضده، والرصف تناسقاً وتناغماً؛ ويبعث التشويق في النفس بحملها على المقارنة.

أما تصعيد المعنى في قوله: ﴿ ألا وإن الجنة حفّت بالكره والصبر. . ألا فمن كشف حجاب الكره والصبر أشفى على الجنة، ومن أشفى على الجنة كان من أهلها ﴾ وقوله: ﴿ فاعملوا بالحق تنزلوا منازل أهل الحق، يوم لا يقضى إلا بالحق ﴾ فإنه يعمل على نماء الجملة وتجددها؛ لأنها تأتي في هيئة الأدلة المرتبة ذات النتائج والمقدمات، وذلك أمكن لها في السياق وفي النفس كذلك؛ إذ ينبّه فيها الانتظار والترقّب؛ على أن الترداد الصوتي في هذا التصعيد ذو أثر فعّال في هذا التنبيه.

وصقلت التراكيب بمعانٍ مجازية بسيطة جاءت بطرق الاستعارة المكنية كما في قوله: الجنة وعرة حزنة، والنار سهلة لينة، والجنة حفّت بالكره والصبر، والنار حفّت بالهوى والشهوة، وكشف حجاب الكره والصبر وكشف حجاب الهوى والشهوة. . . فرفعت درجتها البلاغية في التعبير؛ لأن الصفة الفنيّة تزيد التركيب غالباً مرتبةً في التهذيب والجمال والإتقان.

---

(١) الحديث النبوي من الوجهة البلاغية ١١٤ ـ ١١٥.

والبيان النبوي واضح الأثر في هذه الخطبة من حيث استخدام الأداة (ألا) والتركيب المجازي، أما استخدام (ألا) في التنبيه والإكثار منها، فالبيان النبوي يكثر من استعمال ذلك إشارة إلى الاهتمام بمضمون الجملة[1] من ذلك ما جاء في حديث النعمان بن بشير رضي الله عنه «. . . ألا وإن لكل ملك حمى، ألا وإن حمى الله محارمه، ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب» وأما التعبير المجازي فقد نحا شداد بن أوس في قوله: «ألا وإن الجنة حفّت بالكره والصبر، ألا وإن النار حفّت بالهوى والشهوة» منحى حديث رسول الله ﷺ في قوله: «حفّت الجنة بالمكاره وحفّت النار بالشهوات»[2].

ولا محيص عن الالتزام بأسلوب هذه صفاته: الوضوح وبساطة التركيب، ما دام تغير المواقف بالدعوة والوعظ مملوك في مجال الخطابة خاصة، بحاسة السمع؛ القناة الاتصالية بالقلب والعقل معاً. . فهذا المغيرة بن زرارة[3] يعرض أبعاد الدين الجديد الذي يحمله إلى رستم في أبسط لفظ وأسهل تركيب، يقول بعد أن عرض لحال العرب قبل الإسلام والتبدّل الذي أصاب حياتهم بمختلف جوانبها: «فقذف الله في قلوبنا التصديق له ولأتباعه، فصار فيما بيننا وبين رب العالمين، فما قال لنا فهو قول الله، وما أمرنا فهو أمر الله، فقال لنا إن ربكم يقول: إني أنا الله وحدي لا شريك لي، كنت إذ لم يكن شيء، وكل شيء هالك إلا وجهي، وأنا خلقت كل شيء، وإليَّ يصير كل شيء، وإن رحمتي أدركتكم، فبعثت إليكم هذا الرجل لأدلّكم على السبيل التي بها أنجيكم بعد الموت من عذابي، ولأحلّكم داري دار السلام، فنشهد عليه أنه جاء بالحق من عند الحق، وقال من تابعكم على هذا فله ما لكم وعليه ما عليكم، ومن أبى فاعرضوا عليه الجزية ثم امنعوه مما تمنعون منه

---

(١) الحديث النبوي من الوجهة البلاغية ص ١١٢ ـ ١١٨.

(٢) رياض الصالحين، باب المجاهدة ص ٦٧.

(٣) هو المغيرة بن زرارة بن النباش الأسيدي، كان أحد المجموعة التي أرسلها سعد بن أبي وقاص إلى رستم لدعوته إلى الإسلام ومفاوضته، وقد تخيرهم سعد ممن عرفوا بالاجتهاد وعليهم نجار. تاريخ الطبري جـ ٣/٤٩٦.

أنفسكم ومن أبى فقاتلوه، فأنا الحكم بينكم، فمن قُتِلَ أدخلته جنتي، ومن بقي منكم أعقبته النصر على من ناوأه، فاختر إن شئت الجزية عن يدٍ وأنت صاغر، وإن شئت فالسيف أو تسلم فتنجّي نفسك»[1].

فمجال هذه الخطبة لا يحتمل إلا الوضوح وبساطة التعبير فضلاً عن التركيز، فدعوة الفرس إلى الإسلام لا تتطلب من قاعدتي الخطابة؛ الاستمالة والإقناع، إلا الضغط على جانب الإقناع ومقتضياته، وقد ناسب المغيرة الحال الذي يتم فيه الإفهام عبر وسيط لغوي يقوم بنقل المعنى دون لفظه، فالتبسّط أدعى من إيقاع الأصوات، ورنين العبارات وفخامة الأسلوب وغير ذلك من المؤثرات الأسلوبية؛ لأن ما يحتاج إليه الخطيب في مقام كهذا، تكثيف شديد لأفكار متزاحمة، وأداة توصيل مناسبة، وقد أخذ المغيرة بالتوازن بينهما.

حقاً لقد كانت الجمل التعبيرية قصيرة متتابعة، إلا أنه لم يُرَاعِ في تتابعها نظام معين من تعادل الطول، أو تناسب التقسيم، وهي صفة غلَبت على الخطب والرسائل النبوية[2]، فتأثر بها نـثر الصحابـة رضي الله تعالى عنهم، الذي ازداد بهذا التحرر من قيود الرنين الصوتي بالتعادل والتقسيم بساطة في التعبير، وتدفقاً في الترسل.

ولا يعني ذلك أن خطبة المغيرة بن زرارة خلوٌّ من عناصر قوة الأسلوب وإثارته، فقد اكتسبت الجمل بُعداً من القوة إذ حملت جوانب من الصياغة القرآنية في بعض الآيات، ألا ترى أنه عرض لقوله تعالى: ﴿إنني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري﴾[3] في قوله: إن ربكم يقول إني أنا الله وحدي لا شريك لي والتمس قول الله تعالى: ﴿كل شيء هالك إلاّ وجهه، له الحكم وإليه ترجعون﴾[4] في قوله: «كنت إذ لم يكن شيء، وكل شيء هالك إلا وجهي، وأنا خلقت كل شيء وَإِلَيَّ يصير كل شيء»، أما

---

(١) تاريخ الطبري ٣/٥٠٠.

(٢) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، عمر رضا كحالة ص ١٨٠.

(٣) سورة طه آية: ١٤.

(٤) سورة القصص آية: ٨٨.

قول المغيرة: «ولأُحِلّكم داري دار السلام» فمن قوله تعالى: ﴿ والله يدعو إلى دار السلام ويهدي من يشاء إلى صراط مستقيم ﴾[1] وقوله: «فاختر إن شئت الجزية عن يدٍ وأنت صاغر» فمن قول الله تعالى: ﴿ قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر، ولا يحرّمون ما حَرَّمَ الله ورسوله، ولا يدينون دين الحق، من الذين أوتوا الكتاب حتى يعطوا الجزية عن يدٍ وهم صاغرون ﴾[2].

وجاءت الخطبة في إهاب قصصي، حكى فيه المغيرة قصة العرب مع دعوة الرسول ﷺ، فإذا بلغ عرض مبادىء الدعوة الإسلامية خلل السرد جملاً اعتراضية واستئنافية تبعث على الخروج من جفافه وجموده كقوله: «فنشهد عليه أنه جاء بالحق من عند الحق».

ومن الملفت لنظر الباحث أن تتّسق خطب دعوة الأمم التي تلي الدولة الإسلامية في وحدة فكرية، وأن تتماثل في طريقة عرض منهجية، إذ نظر الفرس والروم إلى الدعوة الإسلامية نظرة مادية عرقية حضارية، فأخذوا يهوّنون من شأن حَمَلَة الدعوة من العرب المسلمين، بتذكيرهم بأحوالهم المعيشية القاسية التي اقتضتهم إلى أكل الخنافس والجُعلان والحيّات، ولبس أوبار الإبل وأشعار الغنم ، وتنبيههم إلى شتات أمرهم واختلاف قلوبهم، وأنهم من السَفَلَة الذين إذا أخرجوا من أعمالهم تعدّوا طورهم وعادوا أشرافهم، وظن هؤلاء أن عرضاً مادياً يُلَوِّحون به للمسلمين من شأنه أن يُجْهِضَ حماستهم، ويحبط دعوتهم، ويفشل استعدادهم للقتال؛ قال يزدجرد لشعبة بن زرارة: «فإن كان غروراً لحقكم، فلا يغرنّكم منّا، وإن كان الجهد دعاكم، فرضنا لكم قوتاً إلى خِصْبِكم، وأكرمنا وجوهكم، وكسوناكم، وملّكنا عليكم ملكاً يرفق بكم»[3]. وكان جواب الروم لمعاذ بن جبل «نعطيكم البلقاء وما إلى أرضكم من سواد الأردن... ونأخذ عهودكم

---

(١) سورة يونس آية ٢٥.

(٢) سورة التوبة آية: ٢٩.

(٣) الكامل في التاريخ لابن الأثير جـ ٢/٣١٥ ـ ٣١٦، تاريخ الطبري ٣/٤٩٩.

ومواثيقكم على ألّا تطلبوا من أرضنا غير ما صالحناكم عليه»[1]. وعرض باهان عامل ملك الروم على خالد بن الوليد عرضاً مادياً فقال: «ونأمر للأمير منكم بعشرة آلاف دينار، ونأمر لك بمثلها، ونأمر لرؤسائكم بألف دينار، ونأمر لجميع أصحابك بمائة دينار مائة دينار على أن توثّقوا لنا بالأيمان المغلظة ألّا تعودوا إلى بلادنا»[2].

فلا غرابة بعد ذلك أن تلتقي خطب رُسُل أمراء الفتوح إلى رستم ويزدجرد وهرقل في جدل منهجي، فيه إقرار بواقع مضى بقسوته ومرارته، ووصف لحال تبدّل وتغيَّر بالعقيدة، ومستقبل فيه عزّ الدارين، والظفر بإحدى الحسنين؛ يقول المغيرة بن زرارة لرستم: «فأما ما ذكرت من سوء الحال، فما كان أسوأ حالاً منّا، وأما جوعنا، فلم يكن يشبه الجوع، كنّا نأكل الخنافس والجُعلان والعقارب والحيّات فترى ذلك طعامنا، وأما المنازل فإنما هي ظهر الأرض ولا نلبس إلا ما غزلنا من أوبار الإبل وأشعار الغنم، ديننا أن يقتل بعضنا بعضاً، ويُغير بعضنا على بعض، وإن كان أحدنا ليدفن ابنته وهي حيّة، كراهية أن تأكل من طعامنا، فكانت حالنا قبل اليوم على ما ذكرت لك، فبعث الله إلينا رجلاً معروفاً، نعرف نسبه، ونعرف وجهه ومولده، فأرضه خير أرضنا، وحسبه خير أحسابنا، وبيته أعظم بيوتنا، وقبيلته خير قبيلتنا، وهو بنفسه كان خيرنا في الحال التي كان فيها، أصدقنا وأحلمنا، فدعانا إلى أمر فلم يجب أحد أول من ترب له، وكان الخليفة من بعده، فقال وقلنا، وصدّق وكذّبنا، وزاد فنقصنا، فلم يقل شيئاً إلا كان، فقذف الله في قلوبنا التصديق له وأتباعه، فصار فيما بيننا وبين ربّ العالمين. . . »[3].

ولئن كانت خطبة المغيرة بن زرارة تمثّل الجدل في خطبة الدعوة من حيث التدرّج الزمني والتحوّل العقيدي الذي أشرنا إليه سابقاً، فإن بعض الخطب حملت تفنيداً حكيًا لما دار في عقول المجادلين من الفرس والروم،

(١) كتاب الفتوح ١/١٨٣.

(٢) تاريخ فتوح الشام للأزدي ٢٠٣.

(٣) تاريخ الطبري ٣/٤٩٩ ـ ٥٠٠.

وباحت به ألسنتهم، مع التفات إلى الموعظة الحسنة من خلال الجدل.

يقول معاذ بن جبل مجادلاً الروم: «وأما قولكم كيف تستحلّون قتالنا وأنتم تؤمنون بنبيِّنا وكتابنا» فأنا أخبركم عن ذلك، نحن نؤمن بنبيّكم، ونشهد أنه عبدٌ من عبيد الله، وأنه رسول من رُسُل الله، وأن مَثَلَهُ عند الله كَمَثَل آدم خلقه من تراب ثم قال له كُنْ فيكون، ولا نقول إنه الله، ولا نقول إنه ثاني اثنين، ولا ثالث ثلاثة، ولا إن لله ولداً، ولا إن له صاحبة ولا ولداً، ولا إن معه آلهة أخرى، لا إله إلا هو تعالى عَمَّا يقولون علوّاً كبيراً، وأنتم تقولون في عيسى قولاً عظيمًا، فلو أنكم قلتم في عيسى كما نقول، وآمنتم بنبوّة نبيِّنا ﷺ كما تجدونه في كتابكم، وكما نؤمن نحن بنبيِّكم، وأقررتم بما جاء به من عند الله، ووحّدتم الله، ما قاتلناكم، بل نسالمكم ونواليكم، ونقاتل معكم عدوكم»[1].

تناول معاذ بن جبل رضي الله عنه في خطبته الجدلية فساد عقيدة النصارى من الروم القائمة على الشرك بجعل عيسى عليه السلام ابناً لله، وفَنَّدَ مقولتهم معتمداً على أسس ثلاثة: أولها: إثبات نبوّة عيسى عليه السلام، وثانيها: رفض أقوالهم في عيسى عليه السلام وتنزيه الله عزّ وجلّ عنها «تعالى الله عَمَّا يقولون علوّاً كبيراً» وثالثها: دعوتهم للإيمان بمحمد ﷺ وما جاء به من عقيدة أساسها التوحيد.

ومعتمد معاذ بن جبل في جداله الروم ودعوته لهم أسلوب التناظر والمشابهة، إذ يدعوهم إلى الاعتقاد بِخَلْقِ عيسى كما يعتقد المسلمون؛ أن الله خلقه كما خلق آدم «فلو أنكم قلتم في عيسى كما نقول» والإيمان بمحمد ونبوّته كما يؤمن المسلمون بعيسى «فلو أنكم... وآمنتم بنبوّة نبيِّنا ﷺ كما تجدونه في كتابكم، وكما نؤمن نحن بنبيّكم».

وأدلة الإقناع التي اعتمد عليها، دليل عقلي ودليل نقلي، وقد عطفهم إليهما عطفاً رفيقاً، إثارة للتفكير، ودفعاً للتصديق، أما الدليل العقلي فهو خلق

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ١٢٠، وكتاب الفتوح جـ ١/١٨٢.

آدم عليه السلام، أساس الخلق بدءاً، وأما الدليل النقلي، فهو ما ورد عندهم في الإنجيل من نبوّة محمد ﷺ التي بشّر بها عيسى عليه السلام من بعده، قال تعالى: ﴿ وإذ قال عيسى بن مريم يا بني إسرائيل إني رسول الله إليكم مصدِّقاً لما بين أيديكم من التوراة، ومبشراً برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد، فلما جاءهم بالبيِّنات قالوا هذا سحرٌ مبين ﴾[1].

فإذا تناظر الاعتقاد، وتشابه الإيمان، كانت نتيجة ذلك التساوي، الموالاة والمسالمة والنصرة على العدو الواحد. . الكفر، عدو التوحيد.

كان بإمكان معاذ بن جبل أن يروي للروم قصة خلق عيسى عليه السلام كما وردت موجزة في سورة آل عمران[2] أو مفصلة كما وردت في سورة مريم[3]، ولكنه تخيَّر دليلاً مناسباً، خلق آدم، الذي جعله الله سبحانه وتعالى مثلاً لخلق عيسى، ﴿ إن مَثَلَ عيسى عند الله كمَثَل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون ﴾[4]، إذ بالمقاربة العقلية يتمّ التصديق والإذعان.

وغير خافٍ أن معاذ بن جبل استحضر في دعوته ومجادلته للروم آيات متعددة من القرآن الكريم مصدراً في الرد على النصارى وجدالهم، من ذلك قوله تعالى: ﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة وما من إلَهٍ إلاَّ إلَهٌ واحد﴾[5] وقوله تعالى: ﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح بن مريم﴾[6] وقوله تعالى: ﴿وما كان لله أن يتخذ من ولد سبحانه إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون﴾[7] وقوله تعالى: ﴿بديع السموات والأرض أنَّى يكون له ولد، ولم تكن له صاحبة، وخلق كل شيء وهو بكل شيء

---

(١) سورة الصف آية: ٦.
(٢) الآيات: ٤٥ - ٤٧.
(٣) الآيات: ١٦ - ٣٤.
(٤) سورة آل عمران آية: ٥٩.
(٥) سورة المائدة آية: ٧٣.
(٦) سورة المائدة آية: ١٧.
(٧) سورة مريم آية: ٣٥.

عليم﴾[1] فجاء الجدل واضح الرؤية، قويم الفكرة، محدد الغاية، قوي الدلالة على المقصود.

وحسنت الموعظة في هذا الجدل لاعتمادها الموقف في الوعظ أكثر من اعتمادها على اللفظ، فقد عرض معاذ بن جبل لموقفين متغايرين، الأول: موقف المسلمين من عيسى عليه السلام وتصديقهم له، وشهادتهم بعبوديته لله وإيمانهم برسالته، يغايره موقف الروم النصارى من محمد عليه الصلاة والسلام ورسالته، والثاني: موقف المسلمين من خلق عيسى عليه السلام الذي هو عندهم كخلق آدم بقدرة الله التي تقول للشيء كن فيكون، يغايره موقف الروم في قولهم أن عيسى ابن الله؛ وهذه الضّدّيّة في عرض المواقف من شأنها أن تحدث تطهيراً ذا فاعلية نفسية بالمقارنة والنظر، فيجانب الوعظ بذلك المباشرة والتقرير.

على أن الوعظ باللفظ جاء معتمداً على صفة المطلق في تكبير أفعالهم وبيان أقوالهم، دون الأمر ودويّه الشديد، كقوله: «تعالى الله عما يقولون علوّاً كبيراً»[2]، وكقوله: «وأنتم تقولون في عيسى قولاً عظيماً».

مما سبق أظننا في غير حاجة إلى تأكيد أمرين، أولهما: أنَّ البساطة التعبيرية لم تكن ابتذالاً أو هبوطاً إلى لغة المخاطبة بدعوى أن قصد الإفهام فيها جرّدها من الملامح الفنية فلم يرتفع بها في شيء عن لغة الحديث كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين[3].

وثانيهما: أنَّ خصوبة الفكر في نثر الفتوح الإسلامية عامّة والخطابة خاصة مصدرها الوردان العظيمان؛ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، اللذان أشرب الصحابة رضي الله تعالى عنهم حبّهما، فتأثروا بهما فكراً وتعبيراً، أما القول الذي يعزو هذه الخصوبة إلى اتصال العرب بالأمم الأخرى[4]، فهو منطلق من منظور لا يرى في العقلية الإسلامية قدرة إلا على

(١) سورة الأنعام آية: ١٠١.
(٢) من سورة الإسراء: ٤٣.
(٣) نشأة الكتابة الفنية د. حسين نصّار ص ٥٩ ـ ٦٠.
(٤) الخطابة في عصرها الذهبي، د. إحسان النص ص ٤٧.

استيعاب الوافد الأجنبي، وعلى الرغم من أن هذه النظرة فقيرة إلى الدليل الذي يرشد بالنصوص، فهي في عوز إلى المنطق كذلك، إذ كيف يكون البعيد الغريب المبهم أبعد أثراً من القريب الجديد المحبَّب.

### ٣ ـ الإثارة الفنية في التعبير:

يختلف صدى التجارب الأدبية باختلاف الأدوات الفنية التي تعمل على تشكيل المواقف الوجدانية في المتلقي، إلا أن طبيعة الأنواع الأدبية تظل ذات مساس واضح بتباين فاعلية الأداة، فالوزن والإيقاع والتخييل وما إلى ذلك من أدوات التشكيل الفني يتكىء عليها الشعر ويطّرد حلولها فيه، ويتفاوت استخدام النثر لبعضها، واعتماده على غيرها، لكن هذه الأدوات التي تكوّن العناصر الشكلية في الفن تظل هيكلاً تعتمد عليه وسائل التوصيل والتأثير الأخرى[١] مثل الوضوح والصدق والاستجابة المشتركة[٢].

وعلى الرغم من خصوصية بعض هذه الوسائل والأدوات بالشعر دون النثر، فإن نثر الصحابة رضي الله عنهم ولّد الإثارة الفنية بتنوّع ومهارة، فالتركيز الفكري ووضوح التعبير وبساطة التركيب فيها من التأثير ما يحقق الإدراك والمعرفة من أقصر طريق، ويجذب النفوس بأقوى طاقة، وقد سبق تحليل برهان ذلك.

والصدق الخلقي أساس تنطلق منه ألوان هذا النشر، وهو يستمد رفده فيه من المحصول الثقافي والفكري والسلوكي الذي جاء به الإسلام تصوراً للكون والإنسان والحياة في كتاب الله وسنّة رسول الله، وقد استطاع الصحابة رضي الله عنهم أن ينقلوا انفعالهم بأدوات فنية ذات ارتباط وثيق بهذا المحصول، فكان تداعي المعاني أسلوباً عملت الحكاية والقصة والصورة والإشارة على إخراجه وتجسيده، مما جعل الصدق الفني رديفاً للصدق

(١) مبادىء النقد الأدبي إ.ا. ردتشاردز ص ٢٥٤.
(٢) المرجع نفسه ص ٢٣٦.

الخلقي، إذ كفل له عمق الأثر، وقوة الوقع، وشدّة التأثّر والاستجابة كما سيتضح مما يلي.

خطب عتبة بن غزوان[1] رضي الله عنه في فتح الأُبُلَّة، بعد أن وجّهه عمر بن الخطاب رضي الله عنه في السنة الرابعة عشرة للهجرة إلى البصرة، وأمره بنزولها ومن معه وقطع مادة أهل فارس عن الذين في المدائن ونواحيها، فحمد الله وأثنى عليه وصلى على رسوله ﷺ ثم قال: «أما بعد، فإن الدنيا قد تولّت حَذَّاء[2] مُدْبرة، وقد آذنت أهلها بصَرْم، وإنما بقي منها صَبَابَةٌ[3] كصبابة الإناء يصطبُّها صاحبها، ألا وإنكم مفارقوها لا محالة، ففارقوها بأحسن ما يحضركم، ألا وإن من العجب أني سمعت رسول الله ﷺ يقول: إن الحجر الضخم يلقى في النار من شفيرها[4]، فيهوي فيها سبعين خريفاً، ولجهنم سبعة أبواب ما بين البابين منها مسيرة خمسمائة سنة، ولتأتينّ عليها ساعة وهي كظيظ بالزحام[5]، ولقد كنت مع رسول الله ﷺ سابع سبعة، وما لنا من طعام إلا ورق البَشَام[6]، حتى قرحت أشداقنا، فوجدت أنا وسعد بن مالك تمرة فشققتها بيني وبينه نصفين، والتقطت بردة فشققتها بيني وبينه، فاتّزرت بنصفها، واتّزر بنصفها، وما منّا أحد اليوم إلا وهو أمير على مِصْر من الأمصار، وإنه لم يكن نبوّة قطّ إلا تناسختها جبرية[7]، وأنا أعوذ بالله أن

---

(١) هو عتبة بن غزوان بن جابر بن وهب المازني حليف بني عبد شمس أو نوفل، وكنيته أبو عبد الله، من السابقين الأولين إلى الإسلام، أسلم سابع سبعة، هاجر إلى الحبشة، ثم رجع مهاجراً إلى المدينة وهو ابن أربعين، شهد بدراً وما بعدها، وكان أحد الرواة المذكورين، ولّاه عمر في الفتوح، فاختطّ البصرة وفتح فتوحاً، روى له مسلم وأصحاب السُّنن، وعاش سبعاً وخمسين سنة، وقد قدم على عمر يستعفيه من إمارة البصرة، فأبى عمر وردَّه فمات في الطريق سنة سبع عشرة.

انظر سير أعلام النبلاء ١/٣٠٤ - ٣٠٦، طبقات ابن سعد ٣/٩٨ - ٩٩، والإصابة جـ ٦/٣٧٩.

(٢) حذَّاء: سريعة الإدبار.

(٣) الصبابة: بقية الماء واللبن ونحوهما في الإناء.

(٤) الشفير: حرف كل شيء.

(٥) كظيظ بالزحام: ملأى به.

(٦) البشام: شجر عطر الرائحة يستاك به.

(٧) تناسخت: تحولت، والجبرية: الجبروت والمعنى أن أمر الأمة يتحول من حال إلى حال.

أكون في نفسي عظيمًا، وفي أعين الناس صغيراً، وستجربون الأمراء من بعدي فتعرفون وتنكرون»[1].

قصد عتبة بن غزوان إلى غاية محددة وهي تحريض المسلمين على الجهاد، الذي لا يخلص لهم إلا الأخذ بأسباب النجاة؛ بنبذ الدنيا والاصطبار على معاناة عوارض الحياة، وعمد لتحقيق ذلك إلى إثارة الخوف والأمل في نفوس السامعين بأسلوب التصوير، والقصّ.

فقد قدّم صورة مرعبة ذات مشاهد متنوعة لجهنم نقلاً ورواية عن رسول الله ﷺ[2]، فهي ذات مساحة ضخمة، لها سبعة أبواب، مسافة ما بين أحدها والآخر مسير خمسمائة سنة، وذات أغوار سحيقة، يحتاج الحجر الضخم إذا ألقي فيها لسبعين خريفاً ليستقر في قعرها، ومع هذه الأبعاد التي لا يحيط بها الإنسان بعقله القاصر، فإنها تزدحم بالناس وتكتظّ بهم.

والتقط حكاية ذات أحداث لجانب من حياة الرسول عليه الصلاة والسلام وصحابته الكرام، فيها كبير دلالة على حدّة المعاناة في سبيل الدعوة إلى الله، فهذا عتبة مع خمسة من أصحابه يرافقون رسول الله ﷺ في غزوة، ويشتدّ عليهم الجوع فلا يجدون ما يقتاتونه إلا ورق شجر البشام، ويأكلونه وتتجرح أشداقهم من خشونته، وبينا هم كذلك في هذا العنت، وجد عتبة وسعد بن مالك تمرة واحدة فيتقاسمانها، ويلتقطان بردة فيكتسيان بها مناصفة.

وأسلوب هذه الحكاية ودلالتها في الإثارة الشعورية مرتب على ما سبقه، وغير مجافٍ له؛ لأن الخوف يفرض بحثاً عن سبيل نجاة، والأمل المنشود معلّق بالصبر، مرتبط بقوة الاحتمال، ولذلك جاء قول عتبة «وما منّا أحد اليوم إلا أمير على مصر من الأمصار» حديثاً بفضل الله ونعمته، فضلاً عن ترتيبه المنطقي؛ إذ هو النصر الذي يمنحه الله لمن ينصره.

---

(١) تاريخ الطبري ٣/٥٩١ ـ ٥٩٢، العقد الفريد ٢/١٣١، البيان والتبيين ٢/٥٧، الكامل لابن الأثير جـ ٢/٣٣٨ ـ ٣٣٩.

(٢) رياض الصالحين ٢٢٥ ـ ٢٢٦.

ويهمنا أن نشير إلى أن الوعظ والتحريض عطفه عتبة بن غزوان إلى النموذج القدوة في الاحتمال والصبر، الرسول وصحابته. وعلى الرغم من أن عتبة له حضور في هذا النموذج القدوة، مما قد يعمل على الحدّ من فعالية التأثير لتنازع النفس في قبوله، لأنه حديث الذات الصريح، إلا أن وجوده فيه من شأنه أن يمنح الانفعال قوة، والصدق صفة الإخلاص ذات الأهمية المميزة في نقل الشعور بالدرجة التي كان عليها زمن التجربة، وهو جانب هام في الصدق الفني[1]، وفي الوقت ذاته يعزّز الصدق الخلقي الذي جاءت حكايته بفعل النقل والرواية «سمعت رسول الله ﷺ» وبفعل حياة التجربة ومعايشتها في قوله: «ولقد كنت مع رسول الله ﷺ».

والوعظ بهذا الأسلوب «الصورة والحكاية» نجد له أشباهاً في نثر الفتوح الإسلامية، من ذلك ما جاء في الخطبة الجدلية التي أُلقيت في الردّ على رستم «وأما ما ذكرت من رثاثتنا وقِلَّتِنا، فإن أَداتنا الطاعة وقتالنا الصبر، ومَثَلُكم مثلُ رجل غرس أرضاً، واختار لها الشجر والحب، وأجرى إليها الأنهار، وزَيَّنهَا بالقصور، وأقام فيها فلاحين يسكنون قصورها، ويقومون على جَنَّاتها، فخلا الفلاحون في القصور على ما لا يحب، وفي الجنان بمثل ذلك، فأطَال نَظِرَتهَم، فلما لم يستجيبوا من تلقاء أنفسهم استعتبهم فكابروه، فدعا إليها غيرهم، وأخرجهم منها، فإن ذهبوا عنها تَخَطَّفَهُم الناس، وإن أقاموا فيها صاروا خَوَلاً لهؤلاء، يملكونهم ولا يملكون عليهم، فيسومونهم الخَسْف أبداً؛ ووالله إن لم يكن ما نقول لك حقاً، ولم يكن إلا الدنيا، لما كان لنا عَمَّا ضربنا به من لذيذ عيشكم، ورأينا من زِبْرِجِكم من صَبْرٍ ولقارعناكم حتى نغلبكم عليها»[2].

وهذه الوظيفة التأثيرية لأدب الوعظ بالصورة والقصة من سمات الإعجاز القرآني والبيان النبوي، فقد أدّب الإسلام الموعظة من خلال هذين المصدرين التشريعيين، بما خلع عليها من أكسية فنية حيوية من شأنها أن تثير

---

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٣٤٣.

(٢) تاريخ الطبري جـ ٣/٥٢٨ ـ ٥٢٩، الكامل في التاريخ لابن الأثير جـ ٢/٣٢٣.

مواقف ذات فاعلية بالإيحاء دون المباشرة، وبالتعبيرية دون التقريرية، فالقرآن الكريم «يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسّة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفَنِّيَّة»[1]. عن طريق التصوير بضروبه الفنية والبيانية ذات المناحي المتعددة في تناول الحركة والهيئة والمعنى العقلي والحالة النفسية، مناسباً بين كل مُصَوَّر وصورته الدقيقة الصائبة في إحداث الأثر المنشود، وعن طريق القصة التي تنوعت تبعاً لأغراض الدعوة القرآنية في إثبات الوحي والرسالة، إثبات وحدانية الله، توجد الأديان في أساسها عاقبة الخير والشر، والصبر والجزع، والشكر والبطر وكثير غيرها من الأغراض المتعددة[2].

وفي الحديث النبوي وفرة من الصور، وكثرة من القصص، تؤكد على نهج المنحى القرآني في الدعوة والتعبير عن القيم المختلفة، إذ آثر الرسول ﷺ التعبير عن المعاني المجردة، والمفاهيم المعتدلة، والقيم الجديدة، بالتصوير الذي جاء موجباً موضّحاً بطرق متعددة لداعي الفهم والتأثير[3]، وبالقصة التي تثير الانتباه، وتؤثر في الوجدان، بما يتوافر لها من خلال العرض القصصي من تصوير للأحداث وإبراز لها في هيئة مشوّقة[4].

وعلى الرغم من أن غاية هذا الأسلوب في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف تربوية لا فنيّة، إلا أنه وسيلة فنية في إثارة عاطفتي الخوف والرجاء في النفس البشرية، وحملها على إعادة النظر واختبار الدليل المطروح، وهذا مناط التغيير.

وقد تميز الوعظ بالقصة عند طائفة من الخطباء الذين اتخذوها أساساً في تحريض المسلمين على الجهاد، وتعزيز ثباتهم في ميدان القتال في الفتوح

---

(١) التصوير الفني في القران. سيد قطب ص ١١٧.
(٢) التصوير الفني في القرآن ص ١١٨.
(٣) انظر الحديث النبوي، محمد الصباغ ص ٧٢ ـ ٩٠، والحديث النبوي من الوجهة البلاغية ص ١٣٦ ـ ١٨٦.
(٤) القصص في الحديث النبوي، محمد حسن الزير ص ٣٥٤.

الإسلامية، وشهر بذلك معاذ بن جبل، الذي كان يخرج إلى الناس يقصّ عليهم، من ذلك قوله: «يا قرّاء القرآن ومستحفظي الكتاب، وأنصار الهدى، وأولياء الحق، إن رحمة الله والله لا تُنال وجنته لا تُدخل بالأماني، ولا يؤتي الله المغفرة والرحمة الواسعة إلا الصادقين المصدّقين بما وعدهم الله عزّ وجلّ، ألم تسمعوا لقول الله تعالى: ﴿ وعد الله الذين آمنوا منكم وعملوا الصالحات ليستخلفنّهم في الأرض كما استخلف الذين من قبلهم ﴾، أنتم إن شاء الله منصورون، فأطيعوا الله ورسوله، ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم، واصبروا إن الله مع الصابرين، واستحيوا من ربكم أن يراكم فراراً من عدوكم، وأنتم في قبضته ورحمته، وليس لأحد منكم ملجأ ولا ملتجأ من دونه، ولا متعزز بغير الله» فجعل يمشي بين الصفوف ويحرضهم ويقصّ عليهم ثم انصرف إلى موقفه(١). وكذلك فعل عمرو بن العاص في وقعة اليرموك، إذ مرّ بالناس يعظهم ويقصّ عليهم ويحرضهم(٢).

والقصّاص هو الاسم الذي أضحى معروفاً به الوعاظ فيما بعد(٣)، إذ أن القصة هي المنهج المؤثر الذي كان يتم الوعظ به، فالقصّاص كانوا وعّاظاً في الوقت نفسه، فهم لا يقصّون إلا من أجل الوعظ(٤)، وقد تميزت بهذه الطريقة طبقة من الوعّاظ أصبح لهم شأن كبير في العصر الأموي(٥).

ولا يقلّ الجانب البياني في نثر الصحابة رضي الله عنهم أثراً في الإثارة الفنية عن التصوير بالمشهد والقصة، فكلاهما منبّه للانفعالات التي هي علامات للمواقف(٦)، وإذا عدنا إلى خطبة عتبة بن غزوان ألفينا إحساس الإشفاق على المسلمين يجسّده قوله: «فإن الدنيا قد تولّت حذاء مدبرة، وقد آذنت أهلها بصرمٍ، وإنما بقي منها صبابة كصبابة الإناء يصطبها صاحبها»،

---

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ٢١٨ ـ ٢١٩.
(٢) انظر تاريخ فتوح الشام للأزدي ٢١٩.
(٣) انظر البيان والتبيين ١/٣٦٧ ـ ٣٦٩.
(٤) العصر الإسلامي، د. شوقي ضيف ص ٤٣٦.
(٥) الخطابة العربية في عصرها الذهبي، د. إحسان النص ص ٣٥.
(٦) مبادىء النقد الأدبي ص ١٨٥.

ذلك أنه أراد تزهيد أهل البصرة من الدنيا، فشكّل لهم سرعة انقضائها بهاتين الصورتين المتلاحقتين؛ صورة الذنب الأحذ الذي تساقط شعره، فلم يبق منه إلا بقية مؤذنة بانتهاء سقوطه، وصورة بقية الماء في الإناء التي لا محيص من نفاذها، فمزج عتبة بذلك بين الجانب الحسّي في التصوير والجانب الوجداني بما يحقق فنيّة التعبير.

والباحث في الصورة البيانية في نثر فتوح صدر الإسلام يجدها لا تبرح سمت البساطة مع الدقة وقوة التأثير، فقد جاء في وصية أبي بكر ليزيد بن أبي سفيان:[1] «وستمرون بقوم في الصوامع، يزعمون أنهم حبسوا أنفسهم لله، فدعوهم وما حبسوا أنفسهم له، وستجدون آخرين قد فحص الشيطان عن أوساط رؤوسهم، حتى كأن أوساط رؤوسهم أفاحيص القطا»[2].

وجاء في كتاب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى أبي موسى الأشعري رضي الله عنه: «أما بعد، فإن أسعد الرّعاة عند الله من سعدت به رعيته، وإن أشقى الرعاة من شقيت به رعيته، وإياك أن تزيغ فيزيغ عمالك، فيكون مثلك عند الله مثل البهيمة، نظرت إلى خضرة من الأرض فرتعت فيها تبتغي بذلك السمن، وإنما حتفها في سمنها»[3].

وكتب النعمان بن مقرن إلى عمر يطلب عزله عن كسْكر: «يا أمير المؤمنين إن مثلي ومثل كسْكر كمثل رجل شاب إلى جنبه مومسة، تَلوَّن له وَتَعطَّر، فأنشدك الله لما عزلتني عن كسكر، وبعثني إلى جيش من جيوش المسلمين»[4].

(١) يزيد بن أبي سفيان بن صخر بن حرب بن أميّة بن عبد شمس القرشي، أمير الشام وأخو الخليفة معاوية، كان من فضلاء الصحابة من مسلمة الفتح وشهد حنيناً، استعمله النبي على صدقات بني فراس أخواله، كان أفضل أبناء أبي سفيان، وكان يقال له يزيد الخير، وهو أحد أمراء الأجناد الذين ندبهم أبو بكر لغزو الروم، أمَّرَه عمر على فلسطين ثم على دمشق لما مات معاذ بن جبل، روى عن النبي ﷺ وعن أبي بكر الصديق، وروى عنه أبو عبد الله الأشعري، وجنادة بن أبي أميّة، يقال إنه مات في طاعون عمواس سنة ثماني عشرة.
(الإصابة جـ ٣٤٨/١٠، سير أعلام النبلاء ٣٢٨/١ ـ ٣٣٠).

(٢) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ١٢.

(٣) كتاب الخراج للقاضي أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم ص ١٦.

(٤) تاريخ الطبري ١٢٦/٤ وكسكر كورة واسعة قصبتها بين الكوفة والبصرة وقالوا سميت بذلك نسبة إلى كسكر بن طهمورث الملك الذي هو أصل الفرس (معجم البلدان ٤٦١/٤).

وبما قال عمرو بن العاص محرّضاً المجاهدين في معركة اليرموك: «فإنكم لو قد صدقتموهم الشدّة، لقد انذعروا انذعار أولاد الحجل»[1].

وقال علي بن أبي طالب رضي الله عنه في خطبته التي أدلى فيها برأيه في النفير إلى نهاوند زمن عمر بن الخطاب: «ومكانك منهم مكان النظام من الخرز يجمعه ويمسكه، فإذا انحلّ تفرق ما فيه وذهب، ثم لم يجتمع بحذافيره أبداً»[2].

فعلى الرغم من ضرب المثل في هذه الصور جاء في مقتضى الصفة لا في الصفة ذاتها، فإن مقصود هذه الصور يعرف ببديهة السماع، ولا يحتاج إلى طول تأمل، أو عمق تدبّر، فالضلال وشدة الغيّ والانهماك في الشر وملازمته، هو مقصود المثل الذي ضربه أبو بكر رضي الله عنه، والخلط وعدم التمييز بين الخير والشر، دلالة محصلة من قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والمثل الذي أتى به النعمان بن مقرن رضي الله عنه، مراده منه غواية الدنيا له، وإلحاحها عليه بالمغريات التي لا طاقة له باختمالها، والمثل الذي قدّمه عمرو بن العاص رضي الله عنه، دلّل به على عدم احتمال الروم للحرب وذعرهم وفرارهم منها، أما المثل الذي جاء في قول علي رضي الله عنه فقد جسّد فيه مدى ارتباط المسلمين المجاهدين بخليفتهم ورأيه.

وإذا أضربنا صفحاً عن تأثّر مثالي أبي بكر وعمر بن الخطاب بالبيان النبوي[3]، فإن هذه الأمثلة مدارها على الصورة المحسوسة المشاهدة، وما كان من طريق الحسّ والمشاهدة فهو أقوى في الإثارة والدلالة على الموقف «لأن العلم المستفاد من طرق الحواس... يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا ليس الخبر

(١) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ٢١٩ والحجل: صغار الإبل.

(٢) تاريخ الطبري ٤/١٢٤.

(٣) في قوله ﷺ موصياً أمراء جيش مؤتة: «وستجدون آخرين للشيطان في رؤوسهم مفاحص فافلقوها بالسيوف».

وفي قوله ﷺ: «كلّ ما أنبت الربيع يقتل حبطاً أو يلم». فتح الباري ٢٤٤/١١.

كالمعاينة، ولا الظن كاليقين، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة[1].

وهكذا كان التصوير بجانبيه الفني والبياني والحكاية بأحداثها ومشاهدها من المؤثرات الفنية في تداعي المعاني التي عبّرت عن الإحساس النفسي بتوازن بين الصدق الخلقي والصدق الفني، وبهذا التوازن يتميز الأدب الإسلامي.

وتعدّ الإشارة من الأدوات الفنية المركزة في التواصل العاطفي والإشباع الوجداني، بل لعلّها أكثر وسائل تداعي المعاني فاعلية إذا توافر لها مجال نفسي مشترك في القضايا والاهتمام بين المنشىء والمتلقي.

وتتحقق غائية الإشارة النفسية والفنية في نثر الفتوح بوضوح، إذ نظفر بذلك من خلال الألفاظ ذات الإشارة التاريخية، والألفاظ ذات الصور الواقعية، والألفاظ ذات الصور الغيبية.

والتأثير الذي تحققه الألفاظ ناجم عن ارتباط بين اللفظ ودلالة خاصة دون غيرها من الدلالات، فاللفظ إذا اتصل بمناسبة، أو التصق بسياق معين، اكتسب خصوصية تميزه عن إطلاق المعاني المتعلقة به، والدلالات الواردة باستخدامه، والاستجابة النفسية بعد ذلك تتم بنقلة سريعة مقارنة بين هذا التعدّد، فيحدث الانفعال بالإيحاء الخاص المتولّد من منبّه بعينه.

فالإرجاف اسم يدور فعله على الحركة والتهيؤ والزلزلة والاضطراب من الخوف، ولكن أبا عبيدة عامر بن الجراح يستخدمه استخداماً معيناً يجعل النفس تنصرف إليه مثيراً بعض الأحاسيس، يقول ردّاً على عمرو بن العاص: «أما بعد، فقد قدّم عَلَيَّ عبد الله بن عمرو بكتابك تذكر فيه إرجاف المرجفين واستعدادهم لك»[2]. إنه يريد به الأخبار الكاذبة المولِّدة للفتن التي ينبغي أن تواجه بالقوة والشدّة، قطعاً لدابرهم، ذلك أن الإرجاف جاء نعتاً للمنافقين، وفي سياق التهديد والانتقام في قول الله عزّ وجلّ: ﴿لئن لم ينته المنافقون

(١) أسرار البلاغة ص ٩٤.
(٢) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ١٦٢.

والذين في قلوبهم مرض والمرجفون في المدينة لنغرينّك بهم ثم لا يجاورونك فيها إلا قليلاً، ملعونين أينما ثقفوا أخذوا وقتّلوا تقتيلاً، سنّة الله في الذين خلوا من قبل ولن تجد لسنّة الله تبديلاً ﴾[1].

فالإرجاف إشارة تستدعي قصة المنافقين مع رسول الله ﷺ في المدينة، وتثير إيحاءات وأحاسيس من الطمأنينة والثبات، لنفاذ أمر الله فيهم وأنهم مدحورون مهلكون، وذلك ما يعزّز موقف عمرو بن العاص منهم.

والقرح بمعنى الصدع النفسي من جرّاء الهزيمة هو المعنى الذي ينصرف إليه الذهن في قول عمر بن الخطاب: «وإن أتاكم وقد أصابكم نكب أو قرح فلا تهنوا ولا تحزنوا ولا تستكينوا وأنتم الأعلون»[2]. ولكن هذا المعنى لا ينفكّ عن الإيحاء بظلاله وآثاره النفسية من الانقباض والحزن، لأن في هذا اللفظ إشارة بمعركة أُحد وارتباط بها، وبما حلّ بالمسلمين فيها من آثار من جرّاء ما أصابهم من غلبة المشركين عليهم، ويعزّز هذا ورود اللفظ في سياق الألفاظ القرآنية التي اشتمل عليها قوله تعالى: ﴿ولا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين * ان يَمْسَسْكم قرح فقد مسّ القوم قرحٌ مثله﴾[3] فالتسرية والتعزّي والتصبّر والاحتساب أبعاد نفسية تثيرها الصورة المشار إليها بهذا اللفظ، وهو تأثير تولّده الكلمة بعد التوفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي وجدت فيها.

وجاء لفظ الصياصي في رسالة بشرى النصر وهزيمة الروم التي بعث بها أبو عبيدة إلى عمر بن الخطاب، مثيراً في النفس بسطاً وسروراً، يقول: «وضرب الله وجوه المشركين وأتبعهم المسلمون يقتلونهم ويأسرونهم، حتى اعتصموا بحصونهم، فأصاب المسلمون عسكرهم، وغلبوا على بلدهم، وأنزلهم الله من صياصيهم، وقذف في قلوبهم الرعب»[4].

---

(١) سورة الأحزاب آية: ٦٠ ـ ٦٢.
(٢) تاريخ فتوح الشام ص ١٢٧.
(٣) سورة آل عمران الآيتان: ١٣٩ ـ ١٤٠.
(٤) تاريخ فتوح الشام ص ١٣٩.

فالتماثل قريب بين حصون الروم وحصون بني قريظة، فصياصي هؤلاء تذكّر بأولئك، وتستحضر ما أنزل الله بهم من العذاب، زد على ذلك أن لفظ الصياصي يحمل أبعاد سخرية بيّنة، ويوحي بمعانٍ متعددة ترتبط به، كالشوك الناتىء حول أرجل الديكة، وشوك النساجين وقرون الحيوانات وما إلى ذلك، وبإطلاق هذا اللفظ تتوارد هذه الدلالات لتغيّر من تصور الذهن للمنعة التي يدلّ عليها لفظ الحصون، ليحلّ بدلاً منها أرجل الديكة وأشواك النسّاجين وقرون الحيوانات وغير ذلك من الإيحاءات المستفادة من هذه المعاني والتي تثير التَّفكُّهَ والتحقير والسخرية[1].

والإشباع العاطفي بالإشارات السابقة مرتبط بجوانب تاريخية ذات دلالات نفسية، إذ إن اللفظ فيها أضحى ذا حياة زمنية مؤثرة في قيمته ودلالته؛ إلا أن بعض ألفاظ هذا النثر حملت الإشباع العاطفي بالإيحاء بالصورة، من ذلك لفظ الخصم في قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى عمرو بن العاص: «احذر يا عمرو أن يكون رسول الله لك خصمًا، فإنه من خاصمه خَصَمَه»[2] فمقصود الخصومة في هذا السياق، مجانبة أمر الرسول ﷺ في قوله: «من ظلم معاهداً أو كلّفه فوق طاقته فأنا خصمه يوم القيامة» إلا أن لها إيحاءً يباعد بينها وبين مدلولها اللغوي في الجدل، نتلمسه في هذه الصورة المضادّة لصورة الشفاعة التي يسألها الناس يوم القيامة من رسول الله عليه الصلاة والسلام، إنها صورة عدم الرضى والغضب، التي يترتب عليها التبرؤ والمخالفة وشتات الأمر وضياعه في موقف الحشر، وهذا ما يبعث الخوف ويثير الرهبة في النفس.

ونجوى الشيطان مسارّة خفيّة تبوح بصورة بغيضة، ترفضها النفس، وتكره مجرد سريانها في الخاطر؛ لالتصاق الشيطان في ذهن المسلم بالغواية والضلال وإحباط العمل وقد جاءت الإشارة إليها في رسالة عمر بن الخطاب

---

(١) أسلوب السخرية في القرآن الكريم، د. عبد الحليم حفني ص ٤٣٥.

(٢) عن أشهر مشاهير الإسلام، رفيق العظم جـ٣/٦١٦.

إلى أبي موسى الأشعري: «وإذا كانت بين القبائل نائرة، وتداعوا يا لفلان، فإنما تلك نجوى الشيطان»[1].

وورود «قدم صدق» إشارة موحية بعدة مشاهد في وصية سعد بن أبي وقاص لهاشم بن عتبة في قوله: «يا ابن أخي... اعلم أنك خارج من الدنيا رشيداً وراجع إلى الله قريباً، ولن يصحبك من الدنيا إلى الآخرة إلا قدم صدق قدمته، أو عمل صالح أسلفته»[2]. إذ توحي هذه الإشارة بالثبات والاستقامة، وبصورة الرحيل عن الدنيا إلى الآخرة، وموقف الحشر، ومسير الصراط، وما إلى ذلك من المناظر التي تثير في المتلقي الحرص على النجاة، والأمل بالفوز قال تعالى: ﴿وبشّر الذين آمنوا أن لهم قدم صدق عند ربهم﴾[3].

تلك نماذج لألفاظ ذات إشارات واقعية بيّنة وإيحاءات دالّة للارتباط بين إسلامية الدلالة وفنيّة الإثارة، وقد حمل المعجم النثري في الرسائل والخطب والوصايا مظاهر ذلك، ويمكن تمييز مجموع كبير في هذا المعجم بوضوح من ذلك: الأوّاب، المُخْبِت، الإحباط، الإزاغة، ذهاب الريح، إلقاء الرعب، الاحتساب... إلخ.

وتظل بعد ذلك الإشارة بالصورة ذات الطابع الغيبي عنصراً فنياً مهمًا في إحداث المشاركة الوجدانية، ولا تقل هذه الإشارة شأناً في تنبيه الانفعالات عن الإشارة الواقعية؛ لأنها ذات ارتباط بالإيمان ومساس بالعقيدة، فهي جزء من المحصول الفكري والالتزام الديني الذي يتعامل معه المسلم تعامله مع الحاضر الملموس حسيّاً أو المدرك عقلياً.

يقول عمر في رسالة له إلى سعد بن أبي وقاص: «فاعلموا أن عليكم في سيركم حفظة من الله يعلمون ما تفعلون، فاستحيوا منهم، ولا تعملوا بمعاصي الله وأنتم في سبيل الله، ولا تقولوا إن عدونا شرٌّ منّا فلن يُسَلَّط

(١) العقد الفريد جـ ١/٨٨.

(٢) تاريخ فتوح الشام للأزدي ص ٣٥.

(٣) سورة يونس آية: ٢.

علينا، فَرُبَّ قوم سُلِّط عليهم شرٌّ منهم، كما سلط على بني إسرائيل ـ لما عملوا بمساخط الله ـ كفار المجوس فجاسوا خلال الديار وكان وعداً مفعولاً»[1].

إن في الإشارة إلى صورة الحفظة الكاتبين من شأنه أن ينبّه في النفس إحساس الخوف ممزوجاً بمقتضياته من الحذر والخجل، إذ أن الإشارة إليهم تستدعي تصورهم، فتثير عنصري الرغبة والرهبة في النفس على أساس من التضاد بين العمل والخوف والخجل، أو على أساس التجانس بين الفعل والأمل، وفي كُلٍّ تكون النفس قد بلغت الغاية في الانفعال.

والإشارة إلى قصة بني إسرائيل مع بختنصر تنبّـه في المتلقّي شعور الخوف من الله، والالتزام بالطاعة، لأن في هذه الإشارة ما يستدعي حضورها في الذهن وتصوّر العذاب الذي لقيه بنو إسرائيل في أسرهم على أيـدي المجوس وأبناء المجوس في بابل مدة مائة عام[2].

ويظل الإيقاع الصوتي عنصراً هاماً في جانب الاستمالة التي تقصد إليها ألوان النثر، فهو ذو وظيفة تعبيرية في جذب حاسّة السمع وتوجيه النفس، بل إن عمق الأثر النفسي والوجداني يعتمد في جانب منه على جمال الإيقاع وتناسق أصواته وتآخي ألحانه.

وفي نثر الصحابة في الفتوح الإسلامية من الإيقاع ما هو جميل معجب، ومؤثر مطرب، وللوقوف على مظاهر ذلك نقرأ وصية عمر بن الخطاب لسعد بن أبي وقاص حين أراد أن يسرّحه إلى العراق، قال: «إني قد ولّيتك حرب العراق، فاحفظ وصيتي، فإنك تقدم على أمر شديد كريه، لا يخلِّص منه إلا الحق، فعوّد نفسك ومَن معكَ الخير، واستفتح به، واعلم أن لكل عادة عتاداً، فعتاد الخير الصبر؛ فالصبر الصبر على ما أصابك أو نابك، يجتمع لك خشية الله، واعلم أن خشية الله تجتمع في أمرين: في طاعته

(١) العقد الفريد ١/١٣٠.

(٢) جامع البيان في تفسير القرآن، مجلد ٨ جـ ١٥/١٧.

واجتناب معصيته؛ وإنما أطاعه من أطاعه ببغض الدنيا وحبّ الآخرة، وعصاه من عصاه بحبّ الدنيا وبغض الآخرة. وللقلوب حقائق ينشئها الله إنشاءً؛ منها السر، ومنها العلانية، فأما العلانية فأن يكون حامده وذامّه في الحق سواء، وأما السرّ فيعرف بظهور الحكمة من قلبه على لسانه، وبمحبة الناس؛ فلا تزهد في التحبب، فإن النبيّين قد سألوا محبتهم، وأن الله إذا أحبَّ عبداً حبّبه؛ وإذا أبغض عبداً بغّضه. فاعتبر منزلتك عند الله بمنزلتك عند الناس ممن يشرع معك في أمرك»[1].

يشيع في هذه الوصية نظام صوتي يتردد في مجالات ثلاثة هي التماثل والتقابل والترداد، وتنسجم هذه المجالات في نسق تكاملي، يردف بعضه بعضاً، وتمتزج أصواته موقعة في الجملة النثرية الواحدة، ففي قوله: «اعلم أن خشية الله تجتمع في أمرين: في طاعته، واجتناب معصيته، وإنما أطاعه مَنْ أطاعه ببغض الدنيا وحبّ الآخرة، وعصاه مَن عصاه بحبّ الدنيا وبغض الآخرة». نجد التماثل الصوتي في بغض الدنيا وحبّ الآخرة، وفي حبّ الدنيا وبغض الآخرة، والترداد الصوتي في تكرار أطاع وعصى «أطاعه من أطاعه وعصاه من عصاه»، والجملة بعد ذلك تقوم على المقابلة والتوازن الصوتي، إذ أنها موزّعة بين جزئين متقابلين متوازنين، وإنما أطاعه من أطاعه ببغض الدنيا وحبّ الآخرة، وعصاه من عصاه بحبّ الدنيا وبغض الآخرة» وهذا الإيقاع المتقابل المميّز يزيد في تقرير المعنى وتأكيده عند المخاطب، فضلاً عن الترداد الصوتي ببنية النفس ومهيؤها.

وفي الجملة النثرية التالية تتّسع دائرة الإيقاع ويتنوع الجرس الموسيقي مع المحافظة على النظام الصوتي ووحدته الموسيقية المتّسقة المتوازنة «وللقلوب حقائق يُنَشّئها الله إنشاءً، منها السر، ومنها العلانية، فأما العلانية، فأن يكون حامده وذامّه في الحق سواء، وأما السّر فيعرف بظهور الحكمة من قلبه على لسانه وبمحبة الناس».

فالترداد الصوتي في منها ومنها، وأما وأما، والترداد الصوتي مع التصعيد

---

(١) تاريخ الطبري ٤٨٣/٣ ـ ٤٨٤ وانظر مثالاً آخر بنفس الخصائص تاريخ الطبري ٤٨٥/٣.

الموسيقي في قوله يُنَشِّئها الله إنشاء، والتماثل في قوله حامده وذامّه، والتقابل في منها السر ومنها العلانية، كلها إيقاعات موسيقية تترابط في وحدة صوتية متناسقة بتناسق المعنى، فالجملة قائمة على معنى وتفسيره، أو قضية ودليل يبرهنها، فاتّسق الإيقاع وانتظم من خلال أدوات بلاغية إيقاعية في التصعيد المعنوي وصحة التقسيم وصحة التفسير والمقابلة والطباق والتفصيل بعد الإجمال.

وجاء الإيقاع موزعاً بين التماثل والتقابل والتصعيد الصوتي في الجملة الثالثة «فلا تزهد في التحبّب، فإن النبيين قد سألوا محبتهم، وإن الله إذا أحبّ عبداً حبّبه، وإذا أبغض عبداً بغّضه». فقد توزع الإيقاع بين أحب وحبّب، وأبغض وبغّض، فأفاد التجانس والتماثل تنبيهاً للنفوس، والتقابل تقريراً وتأكيداً، والتصعيد استيلاءً عليها.

وهكذا فإن هذه الوصية قد سارت باستخدام الإيقاع متناظراً مع بناء الوصية، فكان الترداد والتماثل غالباً على المقدمة مفيداً التهيئة، وتوسّع الإيقاع في عرض الوصية بضروب مختلفة، ثم جاء مركزاً في خاتمتها.

ولكل وحدة صوتية إيقاعية مكان في بناء هذه الوصية، وينسجم مع غيره في شمول الإيقاع العام للجملة الواحدة فالوصية بعامة، تماماً كما هو الحال في التوافق والانسجام بين الأدوات الموسيقية في الفرقة الواحدة، فلكلٍّ منها نغم مميز، ولكنها تأتلف معاً في لحن مُوَقّع.

على أن أسلوباً إيقاعياً جاء في هذه الوصية وكثر في نثر عمر بن الخطاب خاصة، ذلك هو أسلوب الإغراء في قوله: «الصبر الصبر على ما أصابك أو نابك» وقوله في كتاب بعث به إلى سعد بن أبي وقاص: «وإياكم والضحك: الوفاء الوفاء، فإن الخطأ بالوفاء بقية، وإن الخطأ بالغدر الهلكة»[1]، وفي كتابه إلى أبي موسى الأشعري قال: «الفهم الفهم لما تلجلج في صدرك مما ليس فيه قرآن ولا سنّة»[2]، وقوله في رسالة لسعد بن أبي وقاص:

(١) تاريخ الطبري ٣/٤٩٢.

(٢) البيان والتبيين جـ ٢/٤٩.

«والصبر الصبر، فإن المعونة تأتي من الله على قدر النِّيَّة، والأجر على قدر الحِسْبة، والحذَرَ الحذَرَ على ما أنت عليه وما أنت بسبيله»(١). فعلى الرغم مما يثيره ترداد التجانس الصوتي في النفس من تنبّه ويقظة، إلا أنه يدل على شدة وانفعال متدفّق مطلق(٢).

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوصية تخلو من رنين السجع وإيقاعه، ولئن أدركناه في جملتين، فهو لا يطّرد، بل لا يتكرر بين أجزاء الكلام، مما يؤكد أنه لم يقصد قصداً، وإنما جاء عابراً عارضاً، وهذه حقيقة ظاهرة لا في هذا النص فحسب، بل في نصوص نثر الصحابة عامة، لأن هذا النثر لم يكن يشكو فقر المعنى، أو تهافت الفكر، حتى يستعين برنين السجع في ترقيع عثراته، وسدّ ثغراته، بل إنه متميز بتدفق المعاني وثراء الأفكار، وما زال بين هذا النثر وبين البلاغة الفطرية رحم موصول، ونسب ممدود، والسجع من مميزات هذه الفطرة ما دام حلية تقصد ولا تلتزم، لما في التزامها من قهر المعاني على متابعة الألفاظ(٣).

ومن الأمثلة على سجع الفطرة العارض الذي لا يطّرد قول النعمان بن مُقَرّن من خطبته التي حرّض فيها المسلمين على قتال الفرس في نهاوند: «قد علمتم ما أعزّكم الله به من هذا الدين وما وعدكم من الظهور، وقد أنجز لكم هَوَادِيَ ما وعدكم وصُدُورَه، وإنما بقيت أعجازُه وأكارعه، والله منجزٌ وعدَه، ومُتْبِعٌ آخر ذلك أوله، واذكروا ما مضى إذ كنتم أذلّة، وما استقبلتم من هذا الأمر وأنتم أعزّة، فأنتم اليوم عباد الله وأولياؤه، وقد علمتم انقطاعكم من إخوانكم أهل الكوفة..»(٤).

ومن ذلك أيضاً قول عمر بن الخطاب في رسالته إلى عمرو بن العاص: «وعندي بإذن الله دواء فيه شفاء عَمّا أسألك فيه، فلا تجزع أبا عبد الله أن

---

(١) تاريخ الطبري ٣/٤٩١.
(٢) نشأة الكتابة الفنية ص ٥٢.
(٣) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، د. زكي مبارك ص ٦٤، ٨٥.
(٤) تاريخ الطبري ٣/١٣١.

يؤخذ منك الحق وتعطاه، فإن النهر يُخرج الدَّرَّ، والحق أبلج، ودعني وما عنه تلجلج، فإنه قد بَرِحَ الخفاء، والسلام»[1].

فالسجع في هذين المثالين على الرغم مما فيه من اتفاق أواخر الفاصلتين في حرف الكلمة الأخير من الجملة، إلا أنه مُباين للالتزام باطّراد هذه القافية أو تعادل الوزن فيها، أو توازي عددَ كلمات كل جملة منها ووزنها وقافيتها، لأن صناعة السجع بهذه القواعد والقوانين تحتاج إلى قيم موسيقية كثيرة، وطاقة فنية كبيرة، حتى تتم معادلاته الصوتية وموازناته الإيقاعية.

ومما تقدم من قولنا إن نثر الصحابة جاء السجع فيه عارضاً فطرياً غير ملتزم، يمكن قبول قول الجاحظ: «وقد كانت الخطباء تتكلم عند الخلفاء الراشدين، فيكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة فلا ينهونهم»[2]؛ لأن اللفظ فيها جاء تبعاً للمعنى، فالمعنى إذا طلب اللفظ واستدعاه وساق نحوه، حسن السجع وكان مقبولاً[3].

أما المقابلة فهي اللون الفني المطّرد في هذا النثر، ومن اليسير تحديد مواضعه فيما مضى من أمثلة، والقصد إليه في نثر الصحابة مؤشر إلى أهميته في أسلوب الدعوة، طريقاً من طرق الإيقاع، والتصوير، وإثارة الشعور.

مما تقدم فإن نثر الصحابة يحمل أبعاداً فنية منوعة، جاءت عفوية، ولكنها مطّردة، واطّرادها في أكثر فنون هذا النثر يرفع من درجة القصد فيها، بما يدفع ما قيل من أن هذا النثر «لم يقصد إلا لمجرد الأداء، في غير تَفَنُّنٍ أو إثارة لجمال فني خاص»[4].

---

(١) الخطط المقريزية (كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار) جـ ٧٨/١، ط. دار صادر بيروت.

(٢) البيان والتبيين ٢٩٠/١.

(٣) أسرار البلاغة ص ٧.

(٤) من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، ط. دار المعارف ص ٢٦.

# مَصَادِرُ البَحْث وَمَرَاجِعُه


١ ـ أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني تصحيح محمد رشيد رضا، ط. مكتبة القاهرة السادسة ١٩٥٩.

٢ ـ أسلوب السخرية في القرآن الكريم، د. عبد الحليم حفني، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

٣ ـ أشهر مشاهير الإسلام في الحرب والسياسة، رفيق العظم، مطبعة المنار بمصر ١٣٢١ هـ.

٤ ـ أمالي المرتضى للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، الأولى ١٩٥٤.

٥ ـ أيام العرب في الإسلام، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. عيسى البابي الحلبي القاهرة، ط. الثالثة ١٩٦٨.

٦ ـ الأخبار الطوال، لأبي حنيفة أحمد بن داود الدينوري تحقيق عبد المنعم عامر ود. جمال الشيّال، ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ١٩٦٠.

٧ ـ الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، لعمر رضا كحالة، المطبعة التعاونية بدمشق ١٩٧٢.

٨ ـ الاستيعاب في معرفة الأصحاب، لابن عبد البر، تحقيق علي البجاوي، ط. مكتبة نهضة مصر.

٩ ـ الأشباه والنظائر للخالديين، تحقيق د. السيد محمد يوسف، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٨.

١٠ ـ الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر العسقلاني تحقيق د. طه الزيني، ط. المكتبات الأزهرية ١٩٧٧.

١١ ـ الأمالي، لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي، ط. دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٢٦.
١٢ ـ البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ط. مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٥.
١٣ ـ التصوير الفني في القرآن الكريم، لسيد قطب، ط. دار الشروق، بيروت، الرابعة ١٩٧٨.
١٤ ـ الحديث النبوي، لمحمد الصباغ، ط. المكتب الإسلامي ـ دمشق ـ الثالثة ١٩٧٧.
١٥ ـ الحديث النبوي من الوجهة البلاغية، د. عز الدين السيد، ط. دار الطباعة المحمدية بالأزهر ١٩٧٣.
١٦ ـ الحماسة، لأبي تمام تحقيق د. عبد الله عسيلان ـ مطابع الهلال بالرياض ـ نشر جامعة الإمام محمد بن سعود ١٩٨١.
١٧ ـ الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون، ط. مكتبة مصطفى البابي الحلبي ١٩٤٣.
١٨ ـ الخطابة العربية في عصرها الذهبي، د. إحسان النص، ط. دار المعارف الثانية ١٩٦٩.
١٩ ـ السيرة النبوية، لأبي محمد عبد الملك بن هشام، ط. دار الفكر، القاهرة ١٩٨٠.
٢٠ ـ الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ط. دار صادر مصوّرة عن طبعة ليدن ١٩٠٢.
٢١ ـ العصر الإسلامي، د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف السابعة.
٢٢ ـ العقد الفريد، لأحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٥.
٢٣ ـ الفروسية، لابن القيّم الجوزية تصحيح عزّت العطار، ط. القاهرة، الثانية ١٩٤٢.
٢٤ ـ الفروسية في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ط. مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٤.
٢٥ ـ الفن ومذاهبه، د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف، الثامنة ١٩٧٧.
٢٦ ـ القصص في الحديث النبوي، محمد بن حسن الزير ـ المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٧٨.
٢٧ ـ الكامل في التاريخ، (لابن الأثير أبو الحسن علي بن محمد بن محمد بن

عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني)، ط. المنيرية بالقاهرة ١٣٤٩.
٢٨ ـ **المعمّرون والوصايا**، لأبي حاتم السجستاني تحقيق عبد المنعم عامر، ط. مؤسسة سجل العرب بالقاهرة ١٩٧٠.
٢٩ ـ **المنصفات**، جمع وتحقيق عبد المعين الملوحي، ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٦٧.
٣٠ ـ **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ١٩٧٣.
٣١ ـ **المورد**، العدد الأول ـ المجلد الحادي عشر ـ دار الجاحظ ـ بغداد ١٩٨٢.
٣٢ ـ **الموشح**، لأبي عبد الله بن عمران المرزباني تصحيح محبّ الدين الخطيب، ط. السلفية ـ القاهرة ـ الثانية ١٩٦٧.
٣٣ ـ **النثر الفني في القرن الرابع الهجري**، د. زكي مبارك، ط. السعادة، نشر المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة الثانية ١٩٥٧.
٣٤ ـ **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، لابن تغري بردي نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر ١٩٦٣ مصوّرة عن، ط. دار الكتب.
٣٥ ـ **النقائض**، لأبي عبيدة، ط. دار الكتاب العربي ـ لبنان ـ مصوّرة عن، ط. ليدن ١٩٠٩.
٣٦ ـ **تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)**، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف، الثالثة ١٩٦٣.
٣٧ ـ **تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر** ـ د. إحسان عباس، ط. دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٨.
٣٨ ـ **تاريخ فتوح الشام**، لمحمد بن عبد الله الأزدي تحقيق عبد المنعم عبد الله عامر ط. مؤسسة سجل العرب بالقاهرة ١٩٧٠.
٣٩ ـ **جامع البيان في تفسير القرآن**، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، ط. دار المعرفة بيروت الثالثة ١٩٧٨.
٤٠ ـ **جوهرة البلاغة**، لعبد الحميد الفراهي ـ مخطوط ـ الهند.
٤١ ـ **خواطر في الفن والقصة**، ـ عباس محمود العقاد ـ ط. دار الكتاب العربي ـ لبنان ١٩٧٤.
٤٢ ـ **دراسات في الأدب الإسلامي**، د. سامي مكي العاني، ط. المكتب الإسلامي ـ دمشق ١٩٧٥.

٤٣ ـ دراسات في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ط. بغداد ١٩٧٢.
٤٣ ـ ديوان أميّة بن أبي الصلت، جمع وتحقيق عبد الحفيظ السطلي ـ المطبعة التعاونية دمشق ١٩٧٧.
٤٤ ـ ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة عبد العزيز المنيمي، ط. الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة مصوّرة عن، ط. دار الكتب المصرية ١٩٥١.
٤٥ ـ ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق كرم بستاني، ط. دار صادر ـ بيروت ١٩٦٣.
٤٦ ـ ديوان عبد الله بن رواحة، جمع وتحقيق د. وليد قصّاب، ط. دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨١.
٤٧ ـ ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، ط. المكتب الإسلامي ـ دمشق ١٩٧٠.
٤٨ ـ ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، ط. دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧.
٤٩ ـ رياض الصالحين، لأبي زكريا يحيى بن شرف النووي ـ تصحيح رضوان محمد رضوان، ط. بيروت (ب. ت).
٥٠ ـ سنن أبي داوود، تعليق وإعداد عزّت عبيد الدعاس، ط. دار الحديث حمص ـ سورية.
٥١ ـ سير أعلام النبلاء للذهبي، تحقيق شعيب الأرنـؤوط، ط. مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١.
٥٢ ـ شرح القصائد السبع الطوال، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري تحقيق عبدالسلام هارون، ط. دار المعارف ١٩٦٩.
٥٣ ـ شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي تحقيق أحمد أمين ـ عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة، الثانية ١٩٧٢.
٥٤ ـ شعر الحرب في أدب العرب، د. زكي المحاسني، ط. دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٠.
٥٥ ـ شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ط. مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٥٨.
٥٦ ـ شعر الصراع مع الروم، د. نصرت عبد الرحمن ـ مكتبة الأقصى ـ عمان ١٩٧٧.

٥٧ ـ شعر الفتوح الإسلامية، النعمان القاضي ـ ط. الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥.
٥٨ ـ شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، يحيى الجبوري ـ ط. مكتبة النهضة ـ بغداد ـ ١٩٦٤.
٥٩ ـ شعر النابغة الجعدي، ط. المكتب الإسلامي ـ دمشق ١٩٦٤.
٦٠ ـ شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، جمع وتحقيق مطاع طرابيشي ـ دمشق ـ ١٩٧٤.
٦١ ـ صحيح مسلم، ط. دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، الثانية ١٩٧٢.
٦٢ ـ طبقات فحول الشعر، لمحمد بن سلام الجمحي تحقيق محمود شاكر مطبعة المدني ـ القاهرة ١٩٧٤.
٦٣ ـ عبقرية محمد، لعباس محمود العقاد (المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد) ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت.
٦٤ ـ عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، للشهاب الخفاجي، ط. بولاق ١٢٨٣ هـ.
٦٥ ـ عيون الأخبار، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري طبعة مصوّرة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٥ ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت.
٦٦ ـ فتح الباري شرح صحيح البخاري، لابن حجر العسقلاني، ط. دار المعرفة بيروت (ب. ت).
٦٧ ـ فتوح البلدان، لأحمد بن يحيى بن جابر البلاذري تصحيح د. صلاح الدين المنجد، ط. مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٧.
٦٨ ـ فتوح الشام، لمحمد بن عمر الواقدي، ط. الكاستلية بمصر ١٢٨٢ هـ.
٦٩ ـ فحولة الشعراء، لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزيني، المطبعة المنيرية بالأزهر ١٩٥٣.
٧٠ ـ قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية ١٩٧٨.
٧١ ـ كتاب الخراج، للقاضي أبو يوسف يعقوب بن إبراهيم، تصحيح قصيّ محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٧٨.
٧٢ ـ كتاب الفتوح، لأبي محمد أحمد بن أعثم الكوفي، تحقيق عبد المعيد خان، ط. مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد ـ الهند ١٩٦٨.

٧٣ ـ **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (الخطط المقريزية)**، لتقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقريزي، ط. دار صادر ـ بيروت (ب. ت).
٧٤ ـ **لسان العرب**، لابن منظور، إعداد يوسف الخياط ونديم مرعشلي، ط. دار لسان العرب ـ بيروت، (ب. ت).
٧٥ ـ **مبادىء النقد الأدبي**، إ. ا. رتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦١.
٧٦ ـ **مختصر صحيح مسلم**، للحافظ زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي بن سلامة المنذري، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، ط. المكتب الإسلامي، الثالثة ١٩٧٧.
٧٧ ـ **مروج الذهب**، لأبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، الرابعة ١٩٦٤.
٧٨ ـ **معجم البلدان**، لياقوت بن عبد الله الحموي، ط. دار صادر ـ بيروت ١٩٧٧.
٧٩ ـ **معجم ما استعجم**، لعبد الله بن عبد العزيز البكري، تحقيق مصطفى السقا ط. عالم الكتب ـ بيروت (ب. ت).
٨٠ ـ **من أدب الدعوة الإسلامية**، د. عباس الجراري، ط. دار الثقافة ـ الدار البيضاء ـ المغرب ١٩٧٤.
٨١ ـ **من حديث الشعر والنثر**، د. طه حسين، ط. دار المعارف بمصر، الحادية عشرة ١٩٧٥.
٨٢ ـ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط. دار الغرب الإسلامي ـ بيروت، الثانية ١٩٨١.
٨٣ ـ **منهج الفن الإسلامي**، محمد قطب، ط. دار الشروق ـ بيروت (ب. ت).
٨٤ ـ **نشأة الكتابة الفنية**، د. حسين نصّار، ط. مكتبة النهضة المصرية ـ الأولى ١٩٥٤.

# الفهرس




دار المنارة
للنشر

جدة : ص. ب: ١٢٥٠ / ٢١٤٣١ هاتف: ٦٦٠٣٢٣٨ - ٦٦٠٣٦٥٢

تلكس : ٤٠٣٠٦٧ عمران أ س جي